

И.А. БАРТЕНЕВ, В.Н. БАТАЖКОВА

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРНЫХ СТИЛЕЙ



И.А. Бартенев , В.Н. Батажкова

Очерки истории архитектурных стилей

**Допущено
Министерством культуры СССР
в качестве учебного пособия
для творческих факультетов
высших художественных
учебных заведений**

Рецензенты:

**сектор зарубежного искусства
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Академии художеств СССР**



Scan AAW

ПРЕДИСЛОВИЕ

На факультетах изобразительного искусства художественных вузов история архитектуры как самостоятельная дисциплина не преподается. Сведения и факты, связанные с развитием архитектуры, излагаются в процессе чтения общего курса истории искусства. Соответственно построены и учебники. Однако при наличии этой, казалось бы, достаточно оправданной системы в профессиональном художественном воспитании студентов возникает серьезный пробел. Студенты не получают четкого представления об общем процессе развития мировой архитектуры, являющейся основой синтеза изобразительных искусств, а также об эволюции, развитии и смене стилей. В то же время некоторые специальности — скульптура, монументальная живопись, театрално-декорационное искусство — настоятельно требуют более систематических и глубоких знаний в этой области.

Учебные планы театрално-декорационной специальности факультетов живописи включают дисциплину «История архитектурных стилей». В то же время учебные пособия и по данному предмету, и по истории архитектуры для студентов художественных высших учебных заведений отсутствуют. Существующие большие по объему руководства рассчитаны на учащихся архитектурно-строительных вузов и не соответствуют методическим требованиям учебных программ, связанных с художественным образованием. Отсюда — острая необходимость создания особого учебного пособия по истории архитектурных стилей для художественных вузов.

При создании настоящей книги возникли значительные трудности не только в отношении отбора материала, но и чисто принципиального характера. Прежде всего совершенно очевидно, что весь процесс развития мирового искусства и архитектуры не может быть искусственно расчленен на отдельные замкнутые стилистические отрезки. Стиль — это не нечто неизменяемое и застывшее. Подобное представление о стиле явно антидиалектично. Вся история искусств и архитектуры представляет собой живую ткань, постоянно развивающуюся и изменяющуюся. В любую из эпох, будь то классическое искусство Греции, итальянский Ренессанс или древнерусское искусство, происходила борьба тенденций, влияний, борьба старых представлений с возникающими качественно новыми проявлениями. Не было в этом смысле слова ни «золотой середины», кульминационной точки в развитии древнегреческой архитектуры, ни какого-то «идеального», отвлеченного «ренессанса», ни единого «классического» барокко. Имели место, повторяем, постоянные качественные изменения художественного стилистического порядка в рамках национального своеобразия искусства каждой из стран.

Однако при всей живой изменчивости форм искусства в пределах того или иного периода всегда имелись относительно устойчивые художественные признаки — композиционные, пластические, колористические, ритмические и другие, определяющие стиль того или иного времени. Необходимо подчеркнуть, что само понятие «стиль» принадлежит к числу наибо-

лее сложных и еще недостаточно разработанных вопросов. Именно вследствие этой сложности исследователи часто избегают применения этого термина, а некоторые из них считают его спорным. Однако его игнорирование приносит искусству вред. Теоретическая нечеткость представлений о художественных стилях затрудняет работу театральных декораторов, художников-монументалистов, мастеров книжной иллюстрации, а также архитекторов и художников-реставраторов. Отсюда — необходимость изучения истории искусства и архитектуры с выделением определенных стилистических градаций.

Авторы настоящего учебного пособия, раскрывая исторический материал, будут стремиться отмечать факты взаимовлияния и смешения стилей, рассматривая их особенности в связи с противоречивостью и неравномерностью развития искусства того или иного времени.

В настоящем учебном пособии, ограниченном по своему объему, не представлялось возможным достаточно полно осветить весь огромный исторический материал (в частности, по разделам внутреннего убранства — особенно древних цивилизаций и средневековья). Вместе с тем авторы стремились сосредоточить в книге все основное, наиболее существенное, что характеризует развитие зарубежной и отечественной архитектуры в пределах главных, определяющих этапов ее эволюции. Соответственно подобран иллюстративный материал.

Учитывая профессиональные интересы художников, в том числе будущих театральных декораторов, графиков, монументалистов, должное внимание уделено интерьеру, который, как правило, почти не рассматривается в учебниках по архитектуре.

Авторы обращаются к теме интерьера в каждой главе дважды: первый раз — при общей характеристике сооружений (раскрыть особенности архитектурной композиции, не упоминая о внутренней структуре здания, нельзя), второй — в особом разделе «Интерьер и предметы внутреннего убранства». Наряду с отделкой стен, потолков, полов рассматриваются стилистические особенности мебели как наиболее активного компонента в убранстве помещений и частично связанных с интерьером изделий прикладного искусства: осветительных приборов, предметов из фарфора, стекла, металла, тканей и пр., а также орнамента, являющегося, как известно, одним из слагаемых понятия — стиль. Определяя характер того или иного стиля, авторы анализируют всю совокупность его признаков, проявляющихся не только в архитектуре, но и в произведениях декоративно-прикладного искусства.

ВВЕДЕНИЕ

Архитектура теснейшим образом связана с историей развития человеческого общества. Все этапы мировой цивилизации находили отражение в памятниках архитектуры.

Памятники архитектуры, внимательно и всесторонне изучаемые, способны помочь уяснить картину взаимоотношения социальных групп в каждой из стран, условий жизни классов, развития производительных сил и техники, идеологических систем и эстетических принципов, существовавших в то или иное время.

Культуры сменяют друг друга, от цивилизаций остается немного — предметы производства и быта, рукописи, книги, произведения изобразительного искусства. Но наиболее крупными памятниками, зримо наблюдаемыми нами, являются прежде всего архитектурные сооружения. Они и по сей день участвуют в формировании облика многих городов. Чтобы видеть их, не нужно идти в музеи, библиотеки, хранилища древних рукописей, архивы. Если памятники по тем или иным причинам находятся под поверхностью земли, их вскрывают посредством археологических раскопок, и здесь уже археология, этнография и история архитектуры вступают в действенный контакт друг с другом. Наряду с остатками архитектурных сооружений во время раскопок обнаруживаются изделия прикладного искусства и быта, свидетельствующие о материальной и духовной культуре людей, живших в ту или иную эпоху.

Памятники архитектуры содержат в себе произведения изобразительного искусства — рельефы, статуи, мозаики, фрески, представляющие сами по себе огромную художественную ценность.

Архитектура имеет три характерные особенности — функциональную, эстетическую и конструктивную. Функции архитектурных сооружений — это назначение зданий, они во многом определяют количество помещений, их состав, их расположение и размеры. Функциональное содержание зданий направлено на удовлетворение утилитарных и культурных потребностей людей.

Появление тех или иных типов архитектурных сооружений всегда определялось политическим устройством страны, ее общественным укладом, идеологическими требованиями, бытовыми условиями, системой религиозных верований, народными традициями. В Древнем Риме, к примеру, строили так называемые базилики, являвшиеся зданиями административно-судебного назначения, грандиозные бани-термы. В средние века надобность в этих сооружениях отпала, и они уже не возводились. В феодальную эпоху основными видами монументальных зданий были замки, монастыри, городские соборы. В XIX веке строились совсем иные сооружения, соответствовавшие капиталистическим условиям развития.

В разные эпохи изменялись не только типы построек, претерпевали изменения разновидности зданий. Примером могут служить жилые дома. Жилища в средние века в Западной Европе ничем не напоминали аналогич-

ных сооружений античности. Новые черты были внесены в планировку жилых домов в период Возрождения. В эпоху капитализма, в XIX веке, формируется многоэтажный «доходный» дом, чаще всего с замкнутым в его пределах тесным двором-колодцем. Современные театры не похожи на театры античные и т. д.

Художественная ценность архитектурных сооружений определяется решением внешнего и внутреннего облика зданий. Древнеримский теоретик Витрувий подчеркивал, что архитектор должен обеспечить постройкам «приятный», «нарядный», «безупречный», «благообразный» вид. Красота, выразительность облика должны присутствовать в каждом здании. Сооружение воспринимается постоянно теми, кто им пользуется, для кого оно предназначено и, кроме того, бесчисленным количеством людей, которые наблюдают его извне. Отсюда — и желание строителей всех эпох придать своим постройкам в той или иной мере привлекательный облик. Степень этой привлекательности будет, разумеется, различной. Она зависит от назначения сооружения, от его места в общей системе застройки и других причин. Художественный облик зданий определяют два основных момента: общие — композиционные формы и формы частные, детали. Общие архитектурные формы — это главные объемы сооружения, основная группировка его масс, его пропорции — то, что мы называем композицией здания. В понятие общих архитектурных форм включаются не только внешние, но и внутренние объемы. Под «частными» формами мы понимаем архитектурные (в том числе декоративные) элементы, имеющие частный характер по отношению ко всей композиции здания. К ним могут быть отнесены карнизы, фронтоны, балконы, наличники окон и дверей, скульптурные детали снаружи и внутри сооружения и другие элементы декора.

Частные архитектурные элементы имеют большое значение, они дополняют и завершают основные объемы зданий, делают их пластически более выразительными, позволяют точнее представить масштаб сооружения. Но все же художественная выразительность здания зависит прежде всего от композиции в целом, от группировки общих масс сооружения, от его силуэта, общих пропорций.

Франсуа Блондель-младший, теоретик французской архитектуры XVIII века, сказал: «Удовлетворение, которое мы испытываем от прекрасного произведения искусства, зависит от того, насколько правильно соблюдены соотношения, чувство удовольствия обуславливается только пропорциями. Если они нарушены, то никакими внешними украшениями нельзя заменить привлекательность, которой им не хватает по существу...»¹

Композиция сооружений — результат сложной творческой работы зодчего. Когда архитектор, напрягая творческое воображение, извлекая из «арсенала» памяти сходные или аналогичные решения, соответствующие примеры, стремится определить общие очертания, композицию будущего здания, он учитывает все факторы: состав и группировку помещений, осо-

¹ Высказывание Ф. Блонделя приводит В. Гете в своей статье «Немецкая архитектура»: он отмечает глубину и меткость этого положения (*Гете В. О немецкой архитектуре.* — В кн.: *Статьи и мысли об искусстве.* М., 1936, с. 311, 312).

бенности рельефа выделенного участка и требования художественного, образного решения.

Зодчие всегда стремились к реализации своих проектов наиболее экономичными средствами, что достигалось только в случае верности творческого, проектного метода. Архитектор должен вести работу одновременно сразу во всех трех измерениях — над планами, над разрезами и над фасадами. Только «трехмерное», пространственное мышление может обеспечить оптимальное архитектурное решение. В процессе работы над композицией архитектору следует стремиться к адекватности внешних и внутренних объемов сооружения.

В различные времена у разных народов существовали свои особые представления о красоте и художественной гармонии. Развивались и изменялись эстетические критерии и в области архитектуры. То, что казалось выразительным и красивым в строительстве древним грекам и римлянам, совершенно не было понято зодчими средних веков; строители эпохи Возрождения, в свою очередь, отвергали готику — архитектурный стиль предшествующего времени. Современная архитектура руководствуется совершенно иными, чем ранее, художественными представлениями. То, что нравилось строителям XIX века, сейчас нас уже не всегда удовлетворяет. У людей нашего времени новые художественные идеалы и понятия о красоте и гармонии архитектурного стиля.

Но есть еще одна — третья сторона архитектуры — конструктивная, обеспечивающая прочность. Сооружения, как правило, строятся на долгое время. Естественно, что прочность и устойчивость являются важнейшими условиями длительного существования зданий.

Все «исторические» конструктивные системы можно расчленить на конструкции поддерживающие (стены, отдельно стоящие опоры) и перекрывающие — балки, своды. Особую сложность для строителей всех эпох всегда составляли конструкции перекрывающие.

Конструктивная сторона архитектуры — важнейший и органический фактор при определении композиции здания. В то же время конструкции сами по себе способны порождать значительный эстетический эффект, таким образом они входят в эстетическую характеристику зданий.

История архитектуры свидетельствует о постоянном изменении строительных материалов и создаваемых из них конструкций. Эти изменения обуславливались развитием производительных сил и теми новыми задачами, которые выдвигала жизнь. Изменения эти происходили не только от эпохи к эпохе, но и в более ограниченных пределах времени. Технологические особенности строительных материалов во многом определяют и характер конструкций. То, что легко может быть осуществлено из дерева, порой не может быть выполнено из кирпича и, наоборот, кирпичные конструкции, те же своды, невозможно «перевести» в дерево или металл.

В Греции классического периода стены и колонны сооружений возводили из мраморных блоков. В Риме, в императорское время, монументальные здания строились из обожженного кирпича в сочетании с бетоном. Кирпично-бетонные конструкции облегчали и удешевляли строительство и вместе с тем предоставляли архитекторам широчайшие композиционные возможности.

Замки, соборы средних веков возводились целиком из камня, причем техника его обработки в то время достигла совершенства.

В последующее время, в эпоху Возрождения, в XV—XVI веках в западноевропейском строительстве камень вытесняется кирпичом, который становится основным материалом и для кладки стен домов, и для возведения сводчато-купольных конструкций. Кирпич облицовывался снаружи или камнем, или штукатуркой. Наряду с кирпичными сводами для перекрытия помещений использовались и деревянные балки. Эта строительная техника принципиально не изменялась вплоть до конца XIX века. В наше время старые полукустарные методы постройки зданий сменились новой индустриальной техникой, техникой сборных, крупноэлементных конструкций.

Таким образом, в процессе развития архитектуры в строительном деле происходили постоянные и столь же крупные изменения, как и в разработке типов зданий и их внутренней планировке. Конструктивная, функциональная и художественная особенности архитектуры являются историческими категориями, изменявшимися в ходе исторического процесса и находившими свое реальное воплощение в том или ином архитектурном стиле.

Стиль — совокупность основных черт и признаков архитектуры данного времени и данного народа, проявляющихся в особенностях ее функциональной, конструктивной и художественной сторон. Во второй половине XIX века в капиталистических условиях выработалось неверное представление о стиле как о наборе декоративно-орнаментальных средств, типичных для той или иной эпохи, которые применялись для оформления фасадов, внутренних помещений — интерьеров зданий или связанных с ними предметов убранства. На самом деле понятие стиля более широко и емко, в него входят характерные для данного времени приемы построения планов и объемных композиций зданий, используемые строительные материалы и конструкции, а также типичные формы и мотивы художественной отделки.

Каждый стиль порождается определенной эпохой, вместе с ней эволюционирует и отмирает или же переходит в иной стиль, во многом от него отличающийся и складывающийся еще в его пределах. Отсюда следует вывод, что существовавший ранее стиль не может быть искусственно восстановлен, как не может быть возрождена и определившая его появления эпоха.

Изучая архитектуру прошлого, нельзя ограничиться знакомством лишь с внешними элементами тех или иных стилей. Для глубокого понимания архитектуры той или иной эпохи следует внимательно анализировать планы зданий, их объемную структуру, использованные в них конструкции и, разумеется, общий тектонический и пластический строй их фасадов и интерьеров.

Архитектура — одновременно и техника и искусство. Проектирование и возведение зданий ведется на основе инженерно-технических знаний. Вместе с тем она является искусством, так как архитектор, проектируя будущее здание, мыслит художественными, эмоциональными образами. Получая задание на разработку проекта здания, представляя себе участок, имея сведения о средствах, ассигнованных на строительство, архитектор

приступает к проектированию, стремясь создать сначала образ будущего сооружения, его облик, основную конфигурацию составляющих его объемов в самой общей форме, затем все более конкретно. Этот творческий процесс идет рука об руку с разработкой плана и конструкций проектируемого сооружения. Художник мыслит образами людей и природы, архитектор в основном — геометрическими формами, но и там и здесь требуется образное мышление, являющееся основным признаком художественного творчества. Мировая архитектура дает бесчисленное количество самых различных композиционных решений, а также приемов и средств пластического убранства зданий — снаружи и внутри.

Исключительное значение всегда имел синтез искусств — органическая связь архитектуры, скульптуры и живописи. Главная цель живописи и скульптуры, введенных в сооружение, — изобразительными средствами раскрывать идейное содержание здания. Кроме того, живопись и скульптура повышают художественно-пластическое звучание сооружения.

Высшей формой проявления творчества зодчего является архитектурный ансамбль, представляющий собой совокупность ряда архитектурных сооружений, обладающих художественно-планировочным единством, пространственно взаимодействующих друг с другом. Архитектурные ансамбли не всегда возникают сразу, на основе единого замысла. Нередко ансамбль складывается постепенно, в течение длительного времени.

Архитектура — это не только отдельные здания. Архитектура — это и города, с их улицами, площадями, садами, парками с аллеями, площадками, водоемами, павильонами, мостиками, скульптурой. Планировка городов, населенных мест — особый раздел архитектуры, именуемый градостроительством. Планировка и вся пространственная композиция садов, парков также составляет часть понятия «архитектура». Это — садово-парковая архитектура. В нашем пособии вопросы градостроения и паркостроения будут затронуты в той мере, в какой это будет необходимо для раскрытия общего процесса развития мировой архитектуры и ее стилей.

Органическую часть архитектуры составляют интерьер и включаемое в него убранство. В интерьер нередко вводятся живопись, скульптура, изделия прикладного искусства. Интерьер в принципе должен стилистически и художественно соответствовать внешнему облику сооружения. Однако вследствие того, что он имеет другие масштабы и непосредственно связан с назначением здания и функциональными процессами, в нем происходящими, характер его приобретает свои особые черты — в части пространственного решения, отделки стен, потолков, полов и т. д. Стилистически единым с интерьером, в принципе, должен быть и предметный мир, в нем находящийся. Интерьер более чувствителен и податлив к изменению вкусов и моды. Отсюда многочисленные случаи частичной трансформации или полной замены изначальных художественных решений интерьеров другими, более поздними отделками, более соответствующими новому времени, жизни общества.

При изучении тех или иных сооружений следует ясно представлять себе основные этапы их существования и те изменения, которые исторически с ними произошли как в части общей архитектурной композиции, так и в отдельных ее элементах, включая интерьеры.

1. ИСТОКИ АРХИТЕКТУРЫ

Архитектура начала складываться на ранней стадии развития человеческого общества. В условиях кочевой жизни, в эпоху древнего каменного века (палеолита), за несколько десятков тысяч лет до н. э. первобытный человек использовал для жилья случайные пристанища — пещеры, естественные ветровые заслоны, ямы в земле. На следующей стадии развития общества, связанной с совершенствованием орудий труда, — в эпоху нового каменного века — неолита (6—2 тысячелетия до н. э.) осуществляется переход к земледелию и скотоводству. Помимо охоты, широкое распространение получает рыболовство. Все это было возможно лишь в условиях оседлого образа жизни. К эпохе неолита относятся простейшие хижины и древнейшие общинные дома, образуются родовые поселения. В это время создаются также свайные поселения первобытных рыбаков на берегах рек и озер. Сваи, вбивавшиеся в дно, поддерживали деревянный настил, служивший основанием для хижин со стенами, имевшими бревенчатую или плетеную конструкцию. Размещение жилья на сваях давало возможность обезопасить его от зверей и в то же время предохраняло от сырости. Типичны свайные постройки на озерах Швейцарии, следы которых обнаружены во время археологических изысканий.

Поздний этап неолита ознаменовался началом строительства больших сооружений из камня — так называемых мегалитов (от греческих слов «мегас» — большой и «литос» — камень). Наибольшего развития мегалитическая архитектура получила в последующий период — эпоху бронзы, когда технические возможности сообществ людей, перешедших уже от стадии дикости к стадии варварства, стали более широкими. Овладение металлом — медью и бронзой — позволило им обрабатывать каменные блоки значительных размеров.

Известно несколько типов мегалитических сооружений — менгиры, кромлехи и дольмены. Все они образуются большими глыбами частично обработанных камней, вес которых достигает десятков тонн. Для перемещения и подъема каменных блоков столь крупных размеров требовались объединенные усилия значительного количества людей.

Наиболее простым мегалитическим сооружением были менгиры — одиноко стоящие вертикальные столбы-глыбы (от бретонского «мэн» — камень и «хир» — длинный). Высота менгиров достигает 20 с лишним метров. Назначение их не установлено, но по многим данным исследований большинство связано было с погребальными обрядами. Возможно, что некоторые были установлены в ознаменование какого-либо значительного события или же как пограничные знаки.

Наиболее сложный в планировочном отношении вид мегалитических памятников — кромлехи (от бретонского слова «кром» — круг, «лех» — камень). Это концентрические ряды столбов — менгиров, соединенных каменными блоками-балками. В кромлехах, в том числе самом большом, находящемся в Стоунхендже (Англия) (ил. 1) и относящемся к эпохе бронзы, существует строго продуманная система расположения каменных блоков. В пределах центральной круглой площадки находились три

так называемых трилитона, каждый из которых состоял из двух вертикальных блоков, перекрытых горизонтальной балкой. В геометрическом центре площадки — самый большой вертикальный каменный блок. Концентрические круги, замыкавшие кромлех, состояли из камней одинакового, специально подобранного размера.

Кромлехи могли быть чисто культовыми ритуальными сооружениями, в частности, примитивными храмами солнца, на что указывает их круглая форма.

Распространены дольмены (от бретонского «толь» — стол, «мен» — камень), представляющие вполне законченный тип архитектурного сооружения, поскольку в них уже, помимо внешнего объема, существует и внутренний. Дольмены имеют различные очертания в плане — приближающиеся к кругу или овалу, прямоугольную, иногда сильно вытянутую форму, но в целом, как правило, они состоят из вертикальных, ограждающих блоков, составляющих стены, и горизонтальных балок-плит, изолирующих внутреннюю камеру сверху. Известны дольмены, в которых стены и перекрытие состоят из горизонтально положенных, сравнительно небольших каменных блоков, в перекрывающей части образующих благодаря постепенному их выпуску подобие свода. Такие дольмены создавались обычно в тех случаях, когда отсутствовали каменные блоки необходимых крупных размеров.

Дольмены, очевидно, были примитивными жилищами родовых вождей. Некоторые, возможно, строились в качестве погребальной камеры, которую предполагалось покрыть земляной насыпью, что по тем или иным причинам не выполнялось. Общность форм жилого дома и заупокойной камеры типична для ранних культур, носители которых (египтяне, этруски и другие народы) представляли себе место погребения как «жилой дом» усопшего, в котором должны быть обеспечены условия, сходные с теми, в которых умерший находился при жизни.

До нас дошли остатки и других типов мегалитических сооружений, в том числе площадок для совершения магических обрядов, обусловленных особенностями существования людей того времени. Примером служит убежище Дю-Рок во Франции, где площадка округлых очертаний ограничена поярусно расположенными глыбами камня с нанесенными на них рельефными изображениями животных. Во время ритуального обряда его участники «убивали» стрелами изображения животных, что, по их представлению, согласно существующей теории, должно было способствовать удачным результатам реальной охоты.

Мегалитические сооружения непосредственно смыкаются с постройками культур Древнего Востока.

2. АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Самые ранние очаги богатой и сложной культуры, создавшей монументальную архитектуру большой силы, эмоционально и конструктивно по тому времени совершенную, лежат в пределах Египта и Передней Азии

(Двуречье). Время возникновения в обоих случаях почти совпадает (5—4 тысячелетия до н. э.), но географические и исторические условия были настолько различны, что в результате сформировались совершенно не похожие друг на друга архитектурные стили.

Ранее стали известны и подверглись изучению памятники Древнего Египта, так как они хорошо сохранились, будучи построены из высокопрочных пород камня. Огромные храмы и гробницы Египта издавна привлекали к себе внимание исследователей.

История Египта — это история создания, начиная с 5 тысячелетия до н. э., древневосточного деспотического государства на основе рабовладельческого труда и формирования развитого ирригационного хозяйства в долине реки Нила. Сперва, в додинастический период имело место возникновение «удельных княжеств» — номов, затем постепенное объединение их в два царства — Верхнего и Нижнего Египта. Борьба между ними в конце концов привела к победе Севера и созданию единого государства во главе с фараоном Верхнего и Нижнего Египта. Затем в пределах уже династического времени последовательно сменяют друг друга три царства — Древнее (3 тысячелетие до н. э.), Среднее (конец 3 — начало 2 тысячелетия до н. э.) и Новое (середина и вторая половина 2 тысячелетия до н. э.).

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Египетская архитектура и искусство существовали на протяжении тысячелетий. Они дают редкий пример исключительной устойчивости, традиционности художественно-стилистических форм, что объясняется прежде всего слабой изменяемостью экономической основы и идеологической системы египетского общества.

Египетская архитектура отличалась стремлением к геометризму и линейности, к развертыванию композиционных элементов по единой оси, к симметрии. Для нее характерны большие поверхности стен, со стороны фасада слегка наклонных и завершаемых выгнутыми карнизами.

Деспотическая форма власти, доведенная до абсолюта и теснейшим образом связанная с религией, обусловила выдвигание на первый план в монументальном строительстве культовых сооружений, которые возводились из камня, способного сохранить на многие века останки фараонов и память о них. Остальные сооружения строились из менее прочных материалов.

Однако на ранней стадии развития, в пределах додинастического периода, вследствие недостаточного развития производительных сил даже культовые и оборонительно-крепостные сооружения строились из кирпичасырца, битой земли и дерева — для перекрытий. Начало замены этих материалов камнем относится к III династии Древнего царства. Первое сооружение этого времени, осуществленное не глинобитным способом, а посредством применения грубосколотого камня, — надгробие фараона Джосера. Основная его часть — пирамида — состоит из пяти усеченных объемов, поставленных друг на друга и постепенно уменьшающихся кверху.

Форма усеченной пирамиды широко применялась в раннее время в сооружениях для погребения представителей знати. Подобные гробницы называются мастаба (по-арабски — скамейка). Пирамида Джосера представляет композицию, образованную как бы пятью подобными мастабами, поставленными друг на друга. Внутренних объемов пирамида Джосера, так же как и более поздние пирамиды, не имела, за исключением заупокойной камеры, вход в которую был замурован и тщательно скрывался.

Дальнейшее развитие формы пирамиды-погребения проходило в пределах правления фараонов III и IV династий по линии уменьшения числа входящих в композицию объемов. Пирамида в Медуме состоит уже не из пяти, а из трех объемов, а пирамида Дашура — из двух: на нижнюю часть — усеченную пирамиду установлено второе звено — не усеченная, а полная пирамида с остроконечной вершиной. Это сооружение является уже переходным к законченному типу египетской пирамиды, образованной четырьмя гранями. Наиболее совершенные образцы подобных пирамид-надгробий относятся к IV династии. Вследствие этого период правления фараонов IV династии именуют «эпохой великих строителей пирамид».

Основной комплекс пирамид Древнего царства времени IV династии находится в непосредственной близости от города Каира, на левом, западном, берегу Нила у селения Гизе. Отсюда название — ансамбль гизехских пирамид, образующийся тремя пирамидами, самыми высокими в Египте, — Хеопса, Хефрена и Микерина. Наиболее значительная и известная из них — пирамида Хеопса (высота 146,6 м) (ил. 3). Это грандиозное сооружение, одно из крупнейших, когда-либо созданных человечеством, над которым трудилась стотысячная армия рабов в течение 20 лет. Пирамида была сложена из каменных глыб, в наружных слоях — правильной призматической формы, образующих в настоящее время снаружи подобие грандиозной ступенчатой лестницы (размеры блоков достигают 1,5—2 метров). Первоначально пирамида имела идеально гладкие поверхности всех своих четырех граней, так как на каждую из «ступеней» был уложен трехгранный призматический блок белого мокатамского известняка.

От скрытого, замурованного, как и во всех египетских пирамидах, входа шла наклонная восходящая галерея-коридор, которая в центральной части толщи пирамиды приводила к небольшой камере-вестибюлю, рядом с которой находилась заупокойная камера, размером 5×5×10 метров, с саркофагом. Стены ее были образованы огромными блоками гранита, а перекрытие представляло собой многослойную «разгрузочную» систему из каменных монолитов, чередовавшихся с пустотами.

Можно проследить связь египетских пирамид с сооружениями первобытного общества: заупокойная камера пирамиды в какой-то мере аналогична внутреннему объему мегалитического дольмена.

Соседняя пирамида, несколько уступающая по высоте названной, была построена фараоном Хефреном. Сохранился частично ее храмовый комплекс. На берегу Нила, недалеко от пирамиды, был построен нижний заупокойный храм, называемый обычно «храмом Сфинкса», так как рядом находится огромное высеченное из скалы изображение Сфинкса — персонажа египетской мифологии с телом льва и головой человека (иногда с головой барана), олицетворявшего силу и мощь фараона Хефрена.

Нижний заупокойный храм представлял собой прямоугольное сооружение, заключавшее внутри Т-образный гипостильный зал (так назывались в архитектуре Древнего мира залы, пространство которых расчленялось отдельно стоящими опорами на параллельно расположенные галереи-нефы). Балочное перекрытие поддерживалось рядами прямоугольных в плане опор — монолитных пилонов (ил. 2). На них опирались протяженные балки-прогоны, а уже на них, в перпендикулярном направлении, были настланы так называемые второстепенные балки типа сплошных плит, которые фактически образовывали перекрытие. Нижний заупокойный храм при пирамиде Хефрена — первое из дошедших до нас сооружений, где в законченном виде была применена описанная здесь стоечно-балочная система. Логичная и предельно простая, она нашла широчайшее применение во всей мировой архитектуре, вплоть до нашей современности.

Заметим, что существует очевидная преемственность конструктивного решения мегалитических сооружений и стоечно-балочной системы, сложившейся в начальной стадии развития архитектуры Древнего Египта (сравните ил. 1 и 2).

От нижнего заупокойного храма шел длинный закрытый коридор — дромос, доходивший до верхнего заупокойного храма, непосредственно примыкавшего к пирамиде, но совершенно от нее изолированного. Этот заупокойный храм включал три элемента: гипостильный зал для рядовых, неименитых людей, перистильный двор (то есть двор, окруженный отдельно стоящими опорами) для египетской знати и, наконец, секос — святилище, предназначавшееся для жрецов. Эта система построения храма перейдет и в другие сооружения подобного типа.

Эпоха великих строителей пирамид была временем максимального упрочения деспотической монархии Египта. Фараон, стоявший на вершине иерархической сословной лестницы, сосредоточивал в своем лице полноту светской и духовной власти. Отсюда стремление материальными и идеологическими средствами запечатлеть его личность, создать при жизни фараона памятник непревзойденных размеров как символ его власти, могущества и как хранилище его мумии. Вся система построения заупокойного комплекса, в том числе и пирамиды, была посвящена этой цели.

При последующих династиях размеры пирамид уменьшаются в связи с ослаблением экономической основы государства и политической власти фараонов.

В перистильных дворах заупокойных храмов при пирамидах V династии встречаются круглые в плане опоры — колонны, в данном случае пальмовидного типа с верхней частью — капителью в виде сомкнутой кроны пальмы. Элементы изобразительности широко проникают в архитектуру Египта; наряду с пальмовидными колоннами появляются лотосовидные, папирусообразные (см. ниже).

Применяется также живопись, покрывающая стены храма. Наиболее совершенные образцы монументальной живописи и рельефной скульптуры были созданы позже — в Среднем и особенно в Новом царстве.

Политическое объединение номов эпохи Среднего царства было сравнительно непрочным. Это ограничило масштабы строительства и сказалось на его характере.

Эпоха Нового царства — длительный этап достаточно прочного политического объединения страны при фараонах XVIII, XIX, XX и последующих династий, время, отмеченное созданием огромного количества монументальных сооружений. По размерам и архитектурным достоинствам они сопоставимы с пирамидами Древнего царства, хотя отличаются от них по формам.

Столицей Нового царства являлись Фивы, расположенные в среднем течении Нила, и большинство памятников находится в этом районе.

В начале этой эпохи происходит отделение места погребения от заупокойного храма. Храм строился в пределах нильской долины, располагаясь на ровном участке, погребение же переносилось за горный хребет и устраивалось в выдолбленной в скале пещере. Погребение производилось тайно, и вход в гробницу тщательно маскировался с целью предохранения от ограбления. Большая часть гробниц фараонов Нового царства сосредоточена в уединенной Долине Царей (Бибан-эль-Молук) на левом, западном берегу Нила.

Сами гробницы представляли сложные подземные комплексы с запутанными планами, состоявшими из многих коридоров и камер, стены и потолки которых покрывались росписями.

Храмы этого времени, строившиеся независимо от гробниц, в отличие от аналогичных сооружений Древнего царства, имели обратный порядок в расположении перистильного двора и гипостильного зала (ил. 5). Первым в них располагался перистильный двор, а затем — гипостильный зал. Далее размещался секос и, наконец, кладовые для храмового реквизита. Все эти части храма вмещались в форму прямоугольника. Главный фасад храмов оформлялся двумя большими устоями-пилонами в форме плоских усеченных пирамид. Традиционное существование перистильных дворов и гипостильных залов, как отмечено выше, отвечало социальному делению египетского общества. Аналогичную форму имели все храмы этого времени, в том числе и посвященные богам.

Конструкция египетских храмов Нового царства не претерпевала принципиальных изменений с Древнего периода. Стены, колонны, а также перекрытия выкладывались из блоков камня, на основе разработанной в раннее время стоечно-балочной системы (см. выше).

Египетские храмы, следуя одной принципиальной схеме, вместе с тем различны по размерам, по соотношениям отдельных частей, по декоративно-изобразительному убранству. В храмах этого времени применялись различные виды колонн — главного элемента ордера. Они возникли ранее, но широко стали применяться лишь в архитектуре Нового царства. Основных ордеров — три. Они связаны с пальмовидными, папирусообразными и лотосовидными колоннами. Все строятся на стилизации растительных форм. Различие между последними двумя не столько в рисунке капителей (эти колонны употребляются в двух вариантах — с раскрытыми и сомкнутыми капителями), сколько в очертаниях стволов. Лотосовидные колонны имеют ствол (фуст) одного и того же диаметра по всей высоте, папирусообразные — постепенно суживающийся кверху. Кроме того, в обеих этих разновидностях ствол может быть совершенно круглым или же состоять из ряда фестонов (наподобие связки стеблей).

Наиболее крупными и значительными храмами Египта являются Большой Карнакский и Луксорский, расположенные около Фив и в свое время соединенные двухкилометровой процессионной дорогой. Оба они представляют собой сложные образования, возникшие постепенно, путем последовательного наращивания на единую ось отдельных звеньев композиции — входных пилонов (ил. 4), перистильных дворов и гипостильных залов. Каждый фараон, вступавший на царство, считал долгом увеличить здание, тем самым связав свое имя с созданием прославленного храма-памятника. Число таких пристроек велико.

Карнакский храм — самый крупный в Египте — получил при фараоне Сети I приращение в виде большого гипостильного зала — одного из самых замечательных творений мировой архитектуры. Зал имеет в плане размеры 102×51 метр. Высота колонн, образующих три центральных нефа — 24 метра, а многочисленных боковых нефов — 18 метров. Общее количество колонн равно 426 (ил. 6). Каменные исполины составляют поистине фантастический каменный лес, они производят своими размерами, своим ритмом незабываемое впечатление. В древности же, когда храм не подвергся еще разрушительному воздействию времени, когда существовали все его части, когда колоннады, казалось, не имели конца и сохранялось все пластическое убранство, его психологическое воздействие было еще сильнее.

Архитектура была призвана содействовать утверждению существующей идеологии — египетской религии, власти фараонов и жречества; она делала все, чтобы утвердить представление о незыблемости существующего правления, подчеркивала величие власти фараона и ничтожество простого смертного по сравнению с колоссальными зданиями, созданными как бы самой природой и богами. Храмы, система их построения и убранства, их мощные конструкции, скульптура и живопись — все это способно было подавить психику молящихся, вызвать ощущение мистического страха.

Идеологическое воздействие на молящихся оказывалось на большом расстоянии от входа в храм. По обе стороны от процессионной дороги стояли на протяжении сотен метров скульптурные изображения сфинксов. Затем подходившие к храму люди видели гигантские входные устои-пилоны. Перед пилонами помещались в ряд идентичные статуарные изображения фараона — строителя храма — по два или по три с каждой стороны. Перед пилонами ставились также остроконечные обелиски с иероглифическими надписями, а к самим пилонам прикреплялись высокие кедровые мачты-флашгоки.

Входные пилоны храмов, предшествовавшие им аллеи сфинксов, а в пределах сооружений — папирусовидные и лотособразные колонны следует отнести к числу основных мотивов египетской архитектуры.

Фасадные плоскости пилонов были дополнены рельефами и надписями — иероглифами. Рельефы и надписи применялись и во внутренних помещениях, где они сплошным ковром покрывали стены и колонны. Композиции носили лентообразный характер. Ленты располагались друг над другом, смыкаясь одна с другой, размеры их по высоте менялись в зависимости от изображаемого сюжета. Содержание рельефов было связано

с прославлением фараона — строителя храма — и богов. В изобразительном искусстве Египта существовали определенные каноны в передаче тех или иных персонажей или происходящих сцен. При построении рельефной или живописной композиции стены, пилона, колонны определялись положением и взаимная связь отдельных ленточных полос, на которые членилась их поверхность. Изобразительные мотивы чередовались здесь с иероглифами.

Египетские рельефы врезались в камень (рельефы «ан крё»). Швы, оконтуривавшие изображения, углублялись в поверхность материала. Таким образом; сами изображения не выступали по сравнению с фоном, а как бы укладывались в общую его поверхность, что помимо прочего предохраняло изображения от скалывания, особенно на стволах колонн. Очертания фигур и предметов несколько округлялись, сглаживались, придавая изображениям особую пластичность.

Для египетского, как изобразительного, так и прикладного, искусства вообще была характерна тенденция к смягченности и пластичности форм, к стремлению избежать прямых углов, округлить места перегибов. В изобразительном искусстве, в частности в скульптуре, элементы условной трактовки не мешали добиваться основного в искусстве — художественной выразительности, реалистического воспроизведения натуры.

В основе древнеегипетской архитектуры, изобразительного и прикладного искусства лежит принцип синтетического их единства при создании памятников — от крупных монументальных и до самых небольших размеров.

Египетскому рельефу и живописи были свойственны известная обобщенность и условность изображений, в частности человека: в профиль показывались — голова, бедра, руки; в фас — грудь, глаза. Боги, фараон, жрецы изображались крупных размеров; воины, рабы — значительно меньших.

Цвета, использовавшиеся в росписях и для покрытия рельефов, были условными и локальными. Мужские тела покрывались коричневой краской, женские — более светлой, желтоватой. Применялись цвета красный, синий, желтый, черный и белый, иногда зеленый. Впрочем, колорит претерпевал со временем известные эволюционные изменения в сторону повышения декоративности.

Основные принципы построения изобразительных композиций, и в частности рельефа, могут быть иллюстрированы изображениями на стенах, на мебели, в произведениях прикладного искусства. Мы приводим характерный в стилистическом отношении рельеф на крышке ларца из гробницы фараона Тутанхамона, с изображениями царя и его жены в парковой беседке. Мастерами в данном случае использованы в качестве материалов дерево, слоновая кость и смальта (ил. 7).

Жилые здания, в том числе и дворцы, в отличие от культовых памятников, строились из менее прочных материалов. Египтяне рассматривали земную жизнь, в отличие от загробной, как временное существование. Вследствие использования малопрочных материалов, даже во дворцах, последние не дошли до нашего времени. Мы можем представить их себе лишь на основании изображений на рельефах и фресках.

В дворцовых постройках применялись высококачественные породы дерева — кедр и другие. Из этого материала выполнялись все элементы стоечно-балочной конструкции; частично дерево применялось для облицовки, декоративной отделки сооружений. Некоторые жилые дома имели конструкцию фахверкового типа, они возводились из дерева и кирпича. Использовался и кирпич-сырец, для некоторых, наиболее ответственных частей — обожженный кирпич, терракотовые плитки. Крестьянские дома и дома ремесленников чаще всего были глинобитными.

Стилистическая характеристика этих зданий в целом была единой с каменными сооружениями, в том числе культовыми. Это касается прежде всего колонн, отделки перекрытий, характерных египетских «выкружных» карнизов, наличников дверей и других элементов. Колонны — лотосовидные, папирусообразные, пальмовидные, сохраняли свои детали — капители, базу, структуру ствола, но, естественно, в соответствии с переводом этих форм в другой материал — дерево — менялись пропорции; колонны становились более тонкими, увеличивались пролеты между ними, конструкция приобретала большую легкость.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Дворцы и жилые дома — иногда частично двухэтажные — имели совсем иные, чем в храмах, планы — в основном асимметричные. Общим было наличие внутренних перистильных дворов, окруженных галереями, защищавшими от солнца, и гипостильных залов. Во дворцах были также и дворы-сады. Дома включали большое количество жилых, бытовых помещений, имевших различную высоту. От входа проход вел во двор, оттуда по лестнице можно было подняться во второй этаж и в башнеобразные пристройки, где находились собственно жилые, спальные помещения.

Жилые здания тесно связывались с окружающей планировкой, хозяйственными постройками, небольшими искусственными водоемами, площадками и дорожками, в садах устраивались беседки.

Стены залов дворцовых сооружений покрывались живописью, раскрашенными рельефами, а также и поливными изразцами. Живописные изображения размещались и на потолках, а в отдельных случаях — и на полах. Содержанием росписей, помимо жанрово-бытовых сцен, являлись растительные мотивы — лотос, папирус, пальмы, виноградные лозы, ветки плодовых деревьев, а также изображения птиц, рыб и зверей.

В целом дворцовые интерьеры Древнего Египта, несмотря на лаконизм архитектуры, отличались особой декоративностью, введением ярких цветов, включением богато отделанной мебели, а также изделий прикладного искусства.

Для египетских домов был характерен мотив дверного портала, который по форме был близок к portalу храма, но меньших размеров и с более скромным убранством. Портал имел простые наличники и сандрики, напоминавшие по своим очертаниям карнизы монументальных сооружений. Окна и балконы закрывались деревянными или тростниковыми решетками.

Особый характер имели поселения и кварталы рабов. Сохранился раскрытый раскопками квартал рабов города Кахуна. Он представлял собой замкнутый квадрат, ограниченный глинобитной стеной. Квартал делился узкими улицами — проходами на единообразные участки, сплошь застроенные одноэтажными хижинами, содержавшими тесные каморы с нарами. Материалом для домов и оград служил кирпич-сырец.

Сильнейшие социальные контрасты, характеризовавшие египетское общество, наглядно подтверждаются сопоставлением монументальных, «вечных» культовых сооружений, а также дворцовых зданий, хотя и строившихся из менее прочных материалов, но отличавшихся богатством и изысканностью отделки — с одной стороны, и безликих, напоминавших тюремные поселки кварталов рабов — с другой.

Мы располагаем достаточно ясными представлениями о египетской мебели. Образцы ее дошли, в частности, в погребениях. Дворцы и богатые дома меблировались столами, креслами, диванами, табуретами. Известны образцы обычно очень высоких кроватей, носилок с балдахинами. В домах содержалось большое количество ящиков, ларцев для ценных вещей, драгоценностей, тканей. Формы мебели и ее художественное оформление отличались разнообразием при наличии очень простой конструкции.

В мебели, как и в архитектуре, преобладали геометризованные четкие очертания, но нередко применялись и мягкие, плавные, главным образом в угловых частях, линии. Египтяне уделяли функциональной стороне мебели большое внимание; как правило, она соответствовала пропорциям человеческого тела. Спинки и подлокотники кресел покрывались резьбой. Ножки кресел, стульев, столов, комодов часто заканчивались изображениями лап и копыт животных, а также утиными головками.

Декорировалась мебель посредством сочетания различных пород дерева. Широкое распространение получили такие средства, как инкрустация, мозаика; использовались также цветная эмаль, пластинки слоновой кости и металла, перламутр, позолота.

Большое внимание уделялось орнаменту, отличавшемуся разнообразием, темами служили изображения зверей, а также растительные и геометрические мотивы.

К лучшим образцам египетской мебели относится деревянный небольшой комод. Он был найден в вышеупомянутой гробнице Тутанхамона и сделан из красного кедра (ил. 8). По существу, это — распространенный в египетском быту сундук, поставленный на тонкие ножки. Помимо дерева, в художественной обработке использованы золото и бронза.

3. АРХИТЕКТУРА ВАВИЛОНА И АССИРИИ

Передняя Азия — второй наряду с Египтом центр развития культуры в пределах Древнего Востока. Здесь, на обширных пространствах, ограниченных с юга Персидским заливом, с запада — Средиземноморским побережьем, с севера — Кавказом, с востока — Иранским плоскогорьем, в 5—1 тысячелетиях до н. э. возникло несколько государственных объедине-

ний, сменявших друг друга и воевавших между собой. Основное ядро культурного развития возникло в Двуречье — территории между реками Тигром и Евфратом. В 5—3 тысячелетиях здесь, в самой южной части Двуречья, примыкающей к Персидскому заливу, обитали оседлые племена — шумерийцев и кочевые — аккадцев. В конце 3-го тысячелетия на этих землях возникла Вавилонская держава. Во 2-м тысячелетии к северу от Вавилона образовалось государство Ассирия. Борьба Вавилона и Ассирии заполнила все 2 тысячелетие и распространилась на первую половину 1-го тысячелетия. К северу от Ассирии возникают государства Миттани и Урарту.

У всех этих народов имелись свои исторические и социальные особенности, они наблюдались и в отношении строительства и архитектуры. Но были и общие черты — рабовладельческий строй и военно-деспотическая форма власти.

Государства, лежавшие по берегам Тигра и Евфрата, возникли и развивались на основе ирригационного хозяйства. Искусственное орошение земель, лежавших в пойме двух крупных рек, явилось главной причиной, стимулировавшей возникновение государственности. Этот фактор, как известно, способствовал созданию и другого крупнейшего государства Древнего Востока — Египта.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Архитектура Передней Азии резко отличалась от древнеегипетской в функциональном, конструктивном и художественно-композиционном отношении. Передняя Азия, по сравнению с Египтом, находилась в особых условиях: здесь были иные, чем в Египте, строительные материалы. В южной части Двуречья, явившейся очагом распространения переднеазиатской культуры, основным материалом являлась глина (камень здесь почти не было) и отчасти дерево. В целом пригодных для строительства пород было мало. В более северных районах Двуречья камень встречается чаще (Ассирия, Урарту), хотя кирпич-сырец и там пользовался большим распространением.

Главное, что объединяет всю архитектуру Передней Азии, — это резко проявляющиеся оборонительные функции и композиционное сходство храмовых и дворцовых сооружений. Характерно также отсутствие различия в строительных материалах и конструкциях, применяемых в этих двух категориях зданий.

На сравнительно ограниченных территориях жили и развивались многие народы, отсюда — соперничество и борьба между ними. Столкновения и войны обусловили строительство всех зданий с планами и конструкциями, рассчитанными на оборону. Эти оборонительные функции проявляются в планах и композиции как храмов и дворцов, так и жилых домов. Главное заключалось в том, чтобы создать компактный план, преимущественно квадратный, с одним или несколькими внутренними дворами, окруженными различными помещениями. Если в сооружении было несколько дворов, то они размещались несимметрично, в зависимости от функций, по

прямоугольному плану здания, что также содействовало успешной обороне. Снаружи большинство сооружений имело замкнутый вид: внешние стены были лишены проемов. Монументальные здания строились на высоких земляных платформах, что давало возможность создавать основания и в то же время возвышало сооружение над болотистым грунтом. Города Двуречья опоясывались массивными стенами с зубцами, прерывавшимися башнями. Стены городов, а также и отдельных зданий представляли собой огромных размеров глухие поверхности, лишенные проемов, за исключением арочных входных порталов. Стены эти, как правило, были строго вертикальными. Они обрабатывались штрабами, плоскими нишами. Поверхности стен прорезались башнеобразными объемами. Типично было зубчатое завершение стен.

Облик ассиро-вавилонского города можно представить на примере Вавилона или одного из древних центров Двуречья — Ассура. Эти города были опоясаны двумя рядами стен с характерными башнями. Силуэт оборонительных укреплений дополнялся храмовыми башнями — «зиккуратами» внутри города. Подобная панорама была бы немыслима в Египте, города которого не имели крепостных стен, что объяснялось относительной изолированностью этой страны.

Одним из основных видов монументальных зданий Ассирии и Вавилона были совершенно особой формы храмы. Самым крупным храмом Ассура являлся двойной храм богов Ану и Адад. Он представлял собой в плане квадрат с квадратным же внутри двором для молящихся. В пространстве между наружными глухими стенами и двором размещались капеллы, а также кладовые для храмового реквизита. С одной, главной стороны ко двору примыкали святилища богов Ану и Адад, располагавшиеся рядом. С основным объемом здания были связаны две храмовые башни — зиккураты. Зиккураты в какой-то мере напоминали ступенчатые пирамиды Египта. Но если пирамиды были гробницами, то зиккураты имели сплошную кладку без внутренних помещений. Наверху их находился павильон, служивший, согласно представлениям того времени, жилищем божества. Ступенчатые башни — зиккураты оживляли силуэт городской застройки.

Как и весь храм, зиккураты выкладывались из битой земли и кирпича-сырца, в наружном же слое — внизу из камня, выше — частично из обожженного кирпича. Основная часть храма имела (как и террасы зиккуратов) плоскую кровлю по сводам. Камня, как отмечено, в основных районах Двуречья не было, дерево было также ограничено, и единственно возможной была именно такая конструктивная система.

Верхние площадки зиккуратов, башни и оборонительные стены городов, крыши больших сооружений использовались для осмотра воинами-стражниками окружающей местности: оборонительная функция пронизывала всю архитектуру Передней Азии. Не случайно зубцы, завершавшие стены и служившие укрытием стрелкам, стали типичным декоративным мотивом всех ассиро-вавилонских зданий.

Характерным примером дворцового сооружения Ассиро-Вавилонии может служить дворец Саргона II, царя Ассирии (VIII в. до н. э.) в Дур-Шаррукене (Хорсабаде) (ил. 10). Он был расположен на высокой прямоугольной платформе из битой земли, наполовину выступавшей за пределы

крепостных стен города того же названия. Эта наружная часть платформы имела врезанные в ее массив оборонительные башни, такие же, как и в основных оборонительных стенах.

Примерно посредине дворца, имевшего в целом прямоугольные очертания, находился самый большой двор, и от него налево располагались жилые помещения, прямо — парадные («сераль») и направо — хозяйственные («хана»). Каждая из этих трех частей дворца включала дворы, но уже меньшие по размерам. В целом квадраты и прямоугольники дворов были разбросаны по плану здания, причем их оси расположены параллельно друг другу. Расположение этих дворов чисто внешне казалось случайным: лабиринтообразность плана также являлась в известном смысле оборонительной мерой. Дворцы не были ограничены колоннадами — отдельно стоящие опоры почти не применялись в Вавилоне и Ассирии из-за отсутствия дерева и связанного с этим ограниченного применения обожженного кирпича. Вместо колонн стены, окружавшие большие дворы, часто обрабатывались всеченными в них башнеобразными пилонами, ритмически их расчленявшими. Меньшие по размерам дворы не имели этих пилонов, и ритм их обработки создавали дверные проемы.

Массивные стены и небольшого пролета своды в Хорсабадском дворце, так же как и во всех других монументальных зданиях Ассирии и Вавилона, были выложены из кирпича-сырца. Камень использовался лишь частично — для облицовки террас в наиболее уязвимых с точки зрения обороны местах — для укрепления нижних частей сырцовых стен, в виде так называемых ортостатных плит, образовавших нечто вроде цоколя здания, крыши дворца были плоскими.

В архитектуре Двуречья вообще преобладали плоские балочные перекрытия. Если применялись своды, то они имели небольшие пролеты.

Дворец в Хорсабаде, как и другие переднеазиатские монументальные сооружения, был оформлен скульптурой. Основные пластические средства группировались в нижних частях стен, по периметру здания, главным образом около входного арочного портала, ограниченного по сторонам высокими башнями. На больших угловых блоках камня, по обе стороны от арки, высекались изображения ламассу — крылатых сфинксов, охранителей входов. Объемное изображение ламассу как бы распадалось на две перпендикулярные друг другу плоскости: фронтально направленную, где тело сфинкса передавалось в фас, и боковую, где оно изображалось в профиль. При рассмотрении его в трехчетвертном ракурсе создавалось ощущение объемной формы. Остальные участки фасадных стен опоясывались внизу лентой каменных ортостатных плит, которые покрывались рельефными изображениями культового и военного содержания.

Над аркой входа помещалась полуциркулярная круговая тяга, огибающая свод. Она облицовывалась поливными глазурованными плитками, в основном голубого цвета. Такими же изразцами декорировались ступенчатые зубцы стен. Отделка сооружений поливными плитками широко применялась в Ассирии и Вавилонии для декоративного убранства монументальных сооружений. В условиях, когда использовать живопись по штукатурке — фреску — из-за сырости, распространявшейся по глинобитным конструкциям, было нельзя, поливные изразцы приобретали особое значе-

ние. Но изразцы и ортостатные плиты являлись по существу дополнениями к высоким, отвесным поверхностям стен, гладкие плоскости которых обрабатывались неглубокими вертикальными нишами — штрабами, образующими четкий линейный ритм, что в значительной степени маскировало сеть трещин, неизбежно появляющуюся в результате ссыхания глины. Поверхность стен окрашивалась чаще всего охрой, что в сочетании с голубыми изразцами, черной, красной и белой расцветкой рельефов создавало совершенно особый, необычайно яркий колорит.

Цвет в архитектуре Передней Азии играл вообще очень большую роль. На фасадах храмов, зиккуратов, дворцовых сооружений, а также и для покрытия скульптурных рельефов использовались яркие, локальные, контрастные цвета — охра, красный, черный, белый. В поливной керамике основным фоновым цветом был голубой. На нем выступали рельефные изображения с преобладанием белого цвета.

Замечательны были сооружения города Вавилона — столицы одноименного государства времени его расцвета (первая половина 1 тысячелетия до н. э.) (ил. 9). Огромный город на реке Евфрат, делившийся ею на две неравные части, был опоясан двумя рядами крепостных стен с башнями, причем вдоль Евфрата, в пределах города, также тянулись стены. Центральная часть города располагалась на левом берегу реки. Главные городские ворота, посвященные богине плодородия и земледелия Иштар, находились в пределах северного фронта оборонительных стен (ил. 12). Они фланкировались башнями из обожженного кирпича. На поверхности башен ритмически размещены были, одно над другим, рельефные, покрытые поливой изображения звероподобных грифонов.

От ворот Иштар, параллельно берегу Евфрата, шла прямая процессионная дорога. С двух сторон она ограничивалась огромными фризами из поливной майолики, на которых изображены были львы и грифоны с охристыми телами на сине-голубом фоне. Они как бы сопровождали участников процессии, двигавшейся от ворот Иштар к центральной площади, по периметру которой размещались самые крупные, наиболее чтимые храмы и около них — главная храмовая башня Этеменанки. Это был самый крупный зиккурат в Двуречье, вошедший в историю под названием Вавилонской башни. Как установлено на основании обмеров котлована, размеры башни по горизонтали составляли примерно 90×90 метров, высота ее также не превышала 90 метров. Реконструкции рисуют нам ее в виде ступенчатого сооружения с высокими лестницами и пандусами.

Дворец царя Навуходоносора находился рядом с воротами Иштар. Хотя его план был своеобразен, членения его были те же, что и в других дворцовых зданиях: сераль, хана, жилье.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Внутренние помещения переднеазиатских дворцовых сооружений — и в этом общность ассирийских и вавилонских построек — имели коридорообразную форму, они были узкими, высокими и перекрывались сводами, иногда балками. Нижняя часть стен облицовывалась ортостатными плита-

ми с рельефами — каменными, алебастровыми, иногда из поливных изразцов, применялись также и росписи. Сюжетами рельефов и росписей являлись мифологические, ритуальные, военные сцены, изображались также животные, растения, деревья и декоративно-орнаментальные, в частности геометрические, мотивы. Живописные изображения внутри зданий, подобно внешней окраске сооружений, характеризовались яркостью и контрастностью тонов, отличаясь вместе с тем и тонкой гармонией цветов.

Жилые дома в городах Передней Азии в принципе повторяли композиционные формы дворцовых построек, но были значительно меньше по размерам и проще по планам и конструкциям. Основными материалами служили — кирпич-сырец, для перекрытий — дерево. Замкнутые снаружи, иногда частично двухэтажные, дома имели внутри небольшие дворики, являвшиеся центрами семейной жизни. При наличии двух этажей по периметру дворов шли галереи на тонких деревянных стойках.

Скульптура Передней Азии — круглая и рельефная — во многом отличалась от египетской. По сравнению с Египтом переднеазиатские памятники пластики кажутся грубоватыми и менее пропорциональными. Но в них всегда много от наблюдательности и характерности. Изображения на рельефах менее условны и более объемны. Свойственная Египту техника «анкрё» здесь отсутствует. Поздние ассирийские рельефы, в частности с изображением военных сцен, поражают верной передачей фигур, аксессуаров, динамики действия. Материалами скульптур были — алебастр, различные породы камня, в том числе и ценные — базальт, диорит и другие.

Большое развитие получают художественные ремесла, изделия которых применялись во внутреннем убранстве домов. Производились керамические, медные, бронзовые, каменные сосуды очень простых форм. Художественно-бытовая утварь выполнялась и из стекла, белого и цветного — голубоватого, красного. В ювелирных мастерских создавались различные изделия — украшения, имевшие не только художественное, но и символическое значение, из бронзы, золота, серебра, иногда с применением драгоценных и полудрагоценных камней, а также из слоновой кости с тонкой плоскостной орнаментацией.

Высокого уровня достигло и производство шерстяных тканей и ковров, использовавшихся, в частности, и для покрытия стен. Часто они украшались цветными вышивками. В окраске предпочтение отдавалось пурпuru, желтому цвету и другим тонам.

Деревянная мебель отличалась массивностью и прочностью. Ложа, кресла, табуреты, столы с брусчатыми прямыми ножками и нижними обвязками дополнялись иногда волютообразными деталями. Для украшения мебели иногда использовались металлические детали. До нашего времени дошли в основном отдельные предметы дворцовой мебели.

Орнамент в архитектурных сооружениях и прикладном искусстве Ассирии и Вавилона носил в основном геометрический характер (розетки, звезды). Он включал также стилизованные изображения растений, в частности шишки пиний, плоды граната, фантастических зверей, рыб (ил. 11).

Предметы художественно-бытового убранства Передней Азии в целом сохранились плохо. Причины этого в значительной мере связаны с разрушением архитектурных памятников.

4. АРХИТЕКТУРА АНТИЧНОЙ ГРЕЦИИ

Наследие древнегреческой архитектуры лежит в основе всего последующего развития мирового зодчества и связанного с ним монументального искусства. Причины устойчивого воздействия греческой архитектуры, формы которой были восприняты еще в античную эпоху Римом, заключаются в объективных ее качествах: простоте, правдивости и ясности композиций, гармоничности и пропорциональности общих форм и всех частей, казалось бы, самых незначительных, в пластичности, органичной связи архитектуры и скульптуры, в тесном единстве архитектурно-эстетических и конструктивно-тектонических элементов сооружений.

Древнегреческая архитектура отличалась полным соответствием форм и их конструктивной основы, составлявших единое, неразрывное целое. Основная конструкция — каменные блоки, из которых выкладывались стены, колонны, антаблемент, обрабатывались различными профилями (так называемыми обломами), приобретали декоративные детали, обогащались скульптурой, которая раскрывала и углубляла идейное и функциональное содержание здания.

Греки доводили обработку сооружений в пропорциях, прорисовке всех без исключения деталей, до высочайшей степени совершенства и отточенности. Эти сооружения представляются нам огромных размеров произведениями ювелирного искусства, в которых для мастера-архитектора не было ничего малозначительного, второстепенного.

Исключительное значение имеют принципы архитектурно-планировочных решений Греции, нашедшие наиболее полное выражение в ансамбле Афинского акрополя: асимметрия, гармоническое равновесие масс, тесная связь архитектурных сооружений с природой, продуманное взаимодействие отдельных сооружений между собой, а также учет последовательности в восприятии зданий снаружи и внутри.

Именно это всестороннее совершенство и органичность сделали памятники древнегреческой архитектуры неуязвимыми и непревзойденными образцами для архитектуры многих последующих эпох, вплоть до нашей современности.

Художественная культура Древней Греции (VI—IV вв. до н. э.) представляла собой одну из вершин истории мировой цивилизации. Политическая система Греции коренным образом отличалась от деспотий Древнего Востока. Греция рассматриваемого времени состояла из ряда полисов, мелких городов-государств. Политическое устройство базировалось на так называемой рабовладельческой демократии. Государственная власть осуществлялась народным собранием, но свободное население по сравнению с классом рабов было немногочисленно.

В основе древнегреческой философии и искусства лежали представления о силе и красоте человека, его личности, находившейся в тесном единстве и гармоническом равновесии с окружающей природной и социальной средой.

В Греции получила большое развитие общественная жизнь, а архитектура и искусство носили ярко выраженный социальный характер.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Древнегреческая архитектура развивалась двумя стилистическими потоками, в двух ордерах (дорическом и ионическом), которые сложились в VII веке до н. э. Под ордером в архитектуре понимается определенная система сочетания и взаимодействия несущих (поддерживающих) и несомых (перекрывающих) элементов. В античной архитектуре это отдельно стоящие опоры-колонны и лежащее на них перекрытие — антаблемент. В наиболее четко выраженном виде ордерная система выступает в античных храмах. Каждый из ордеров имел свой преимущественный район распространения. Первый — дорический — развивался в западном районе греческого мира (полуостров Пелопоннес, Сицилия и так называемая Великая Греция — южная часть Апеннинского полуострова), второй — ионический — в восточной части (полуостров Аттика, острова Эгейского моря, западное побережье Малой Азии). И там, и здесь мы имеем дело с единой греческой культурой, но в двух ее разновидностях.

Различие между двумя древнегреческими ордерами — результат не только местных традиций и культурных влияний, но в значительной мере и особенностей используемых строительных материалов. В западных районах греческого мира были деревья строевых пород, позволявшие из стволов большого сечения высекать необходимые брусья для колонн и перекрытий. Это в основном и определило наличие в дорическом ордере крупномасштабных элементов. В восточных районах, наоборот, были породы деревьев, мало подходящие для строительных целей, с относительно тонкими стволами, что вызывало необходимость для обеспечения того или иного сечения сплачивать ряд мелких брусьев. Это, очевидно, повлияло на сильную расчлененность ордерных элементов ионического стиля, его изящество, «хрупкость». Этот стиль, кроме того, был генетически связан с архитектурой Востока.

Оба основных стиля древнегреческой архитектуры развивались параллельно. В период наивысшего культурного расцвета Древней Греции в V веке имели место попытки слить их воедино и образовать общий «панэллинский стиль» архитектуры. Это делалось путем сопоставления двух стилей в одном и том же сооружении и путем «ионизации» дорического стиля, то есть придания ему большего изящества и утонченности. Однако единого стиля не возникло, и названные два стиля продолжали независимое существование.

Греческие храмы времени ранней архаики строились из дерева и кирпича-сырца. Деревянными были колонны и вся система покрытия. Стены основного прямоугольного помещения — целлы (святилища) выкладывались из кирпича-сырца. Эта система с течением времени начала перестраиваться: сырец стал вытесняться более прочным материалом — камнем, колонны тоже высекались из каменных блоков. Этот процесс происходил медленно, постепенно. К старым, прежним конструктивным элементам привыкли, они обрели силу традиции, и когда появился камень, то в нем стали воспроизводить традиционные деревянные детали. Так появились и каменные триглыфы и многие другие декоративные части греческих построек.

Главные структурные элементы двух ордеров одни и те же. Основанием для них служит обработанная по всему периметру ступенями (обычно тремя) площадка — стилобат. На ней, по внешнему контуру храма, устанавливались колонны, состоящие из трех частей: снизу вверх — базы (опорной части), ствола (фуста) и капители — верхней, завершающей части, на которую непосредственно опирается перекрытие-антаблемент. Стволы колонн в обоих ордерах суживаются кверху. Антаблемент состоит также из трех частей (снизу вверх): балки — архитрава, фриза и верхней части — карниза, являвшегося уже элементом крыши.

Греческие сооружения покрывались двускатно. Вследствие этого, имея прямоугольный план, храмы Греции приобретали на своих узких сторонах — торцах, переднем и заднем фасадах, треугольные увенчания — фронтоны, огибаемые карнизом (ил. 19). «Внутренний» треугольник (без карниза) именуется тимпаном. Ясно выраженные логичность и конструктивность ордерной системы, при совершенных пропорциях и пластической проработке, обеспечили ее определяющее влияние на архитектурные формы ряда исторических эпох и периодов.

Дорический стиль является, как уже отмечено, наиболее простым и лаконичным по своему формообразованию (ил. 13). Главные отличительные особенности этого ордера следующие. Колонны не имеют базы, ствол возникает непосредственно из стилобата. Ствол в дорическом ордере (так же как и в ионическом) покрыт вертикальными желобками-каннелюрами, число которых обычно составляет не более двадцати.

Капитель дорического стиля состоит из двух элементов: круглой подушки — эхина и лежащей на ней квадратной плиты — абаки. Капитель как таковая, вне зависимости от ее элементов и декоративных форм, имеет в архитектуре вполне определенный конструктивный смысл — уменьшить расстояние между опорами — пролет и обеспечить постепенность передачи давления на нижележащий ствол.

Антаблемент в дорическом стиле имеет следующие особенности: архитрав — гладкий, не расчленяющийся на элементы. Фриз всегда состоит из двух чередующихся частей — слегка выступающих пластинок триглифов и квадратных полей между ними — метоп. Триглифы являются декоративным выражением торцевых окончаний балок перекрытия.

Выше фриза располагается карниз. И в дорическом, и в ионическом стилях он всегда состоит из трех частей: его основная часть — слезник — выступающая вперед плита, под которой расположена тяга — поддерживающая часть (она уменьшает вынос слезника). Над слезником другая тяга — венчающая часть. К нижней поверхности слезника как бы «подбиты» квадратные в плане пластинки, зрительно его усиливающие, — модульоны или мутулы. В ранних сырцово-деревянных прототипах греческих храмов модульоны были не чем иным, как концами стропильных ног — наклонных балок, поддерживающих кровлю храма.

Как уже отмечалось, ионический стиль сложнее дорического и насчитывает большее количество деталей. Прежде всего колонны ионического стиля имеют профилированные базы (ил. 14). Число каннелюр на них увеличено до двадцати четырех, а сами желобки разделяются срезами — «площадочками». Ионическая капитель в основе включает те же два основ-

ных элемента, что и дорическая — эхин и абаку, но они здесь сложно декоративно обработаны. Абака имеет по обеим сторонам спиральные волюты (боковые их части называются балюстрадами), зажатый между ними эхин декорирован типичным для ионического стиля мотивом иоников («овы»). Над волютами в ионическом стиле помещается тонкая горизонтальная прокладка — импост. Среди орнаментальных мотивов ионической архитектуры должны быть названы, помимо иоников, — киматий и бусы (перлы). Киматий ритмически и по рисунку сходен с иониками, однако вместо яйцевидных форм здесь вводились листья, своим заостренным концом обращенные вниз.

Антаблемент в ионических памятниках характеризуется следующими чертами: архитрав, в отличие от дорического, членился на несколько — обычно три — горизонтальных пояска; фриз представляет собой широкую ленту, иногда совершенно гладкую, иногда покрытую скульптурными рельефами. Такой ленточный фриз носит название зофорного (в переводе с греческого — «несущий изображение»). Он является одним из главных признаков ионического стиля. Карниз, содержащий обычные три части, не имеет модулонов. Он разработан горизонтальными тягами различных профилей, украшенными рельефным орнаментом в виде иоников, киматия или перлов. Главные черты ионического стиля — легкость пропорций, большая дифференцированность форм, изящество и относительная декоративность.

Помимо двух основных стилей, древнегреческая архитектура разработала еще третий — коринфский (ил. 15). Впервые он прослеживается в храме Аполлона в Бассах — сооружении второй половины V века до н. э. Но обнаруженная там единственная капитель, очевидно, была перенесена туда из более раннего сооружения. Коринфский стиль должен рассматриваться как вторичное образование, возникшее на почве ионической архитектуры.

Коринфский стиль еще легче и изящнее ионического, колонны выше и стройнее. Это достигается за счет более высокой, чем в ионическом стиле, капители. В основе последней — форма перевернутого основанием вверх колокола, по углам которого приложены четыре волюты — стилизованные побеги растения аканта, поддерживающие изогнутый в плане импост. Более мелкие и тонкие завитки того же растения попарно располагаются в верхней части каждой из сторон капители. Примерно на две трети высоты снизу «колокол» коринфской капители декорирован двумя рядами расположенных в шахматном порядке акантовых листьев. База коринфской колонны, обработка ствола каннелюрами, а также антаблемент по системе убранства не отличаются от аналогичных ионических элементов.

В римской архитектуре, воспринявшей греческие архитектурные формы, к трем основным ордерам был присоединен еще один ордер — композитный, в капители которого сочетаются черты ионической и коринфской капителей (ил. 16).

Композиция греческих храмов различна. Ордерные стилистические элементы используются в каждом из типов сооружений особо. Самым простым и, очевидно, одним из самых ранних типов был так называемый антовый храм (иначе «храм в антах» — *in antis*, или «дистиль»). Состоит

«храм в антах» из прямоугольного в плане святилища — целлы (наос) без каких бы то ни было проемов с боков и сзади. Передний фасад целлы представляет собой углубление — лоджию, отделенную от основной ее части стеной с центральным проемом. Лоджия носит название «пронаос». По сторонам она ограничена срезами боковых стен, которые и называются антами. Между антами, по переднему фронту целлы, ставились две колонны (отсюда название «дистиль», то есть двоеколонный храм). Завершался антовый храм, как и все другие храмы, антаблементом. Передний и задний его фасады увенчивались фронтонами.

Второй, также относительно простой тип храма — простиль. Он сходен в какой-то мере с антовым храмом. Различие в том, что простиль имеет на главном фасаде не две, а четыре колонны, причем портик выдвинут вперед и боковые колонны прикрывают анты.

Третий тип храма — амфипростиль. Это как бы двойной простиль — портики с четырьмя колоннами находятся и на переднем, и на заднем фасадах. Амфипростиль — сравнительно часто встречающийся тип храма.

Следующим видом храма является периптер. Главное в нем — целла, со всех сторон окруженная колоннами-портиками — птероном. В отличие от амфипростиля, колонны здесь не с двух, а с четырех сторон. Обычно на переднем и заднем фасадах по шесть колонн. Шестиколонный периптер называется гексастильным периптером. Количество колонн на боковых фасадах по отношению к архитектуре классического периода определяется формулой $2n + 1$, где n — количество колонн на переднем фасаде. Для гексастильного периптера, следовательно, количество колонн на боковых фасадах будет составлять 13, для октостильного (восьмиколонного) — 17.

Целла в периптере состоит из трех частей — передней (пронаоса), собственно целлы (наоса) и третьей части, примыкающей к заднему фасаду и по размерам равной пронаосу — опистодома. Опистодом отделен от наоса глухой стеной и доступ в него возможен только с заднего фасада. В опистодоме обычно содержались реликвии, приносимые в дар божеству, в честь которого воздвигался храм. Периптер был основным видом сооружения в дорической архитектуре.

В ионическом зодчестве ведущую роль играл так называемый диптер — своеобразная разновидность периптера, в котором целла имеет на боковых фасадах не один, а два ряда колонн.

Позже, главным образом в древнеримской архитектуре, воспринявшей от греческой ордерную систему и отчасти типы храмовых зданий, стал широко использоваться псевдопериптер; в нем целла расширяется и боковые стенки ее заполняют интерколюмнии — промежутки между колоннами. В этом случае отдельно стоящие опоры-колонны превращаются в полуколонны, основную нагрузку несет стена, а полуколонны являются скорее декоративными ее дополнениями. В этом приеме заключена известная ложность. В греческой архитектуре полуколонна, связанная со стеной, встречается в единичных случаях, а в Риме употребляется чрезвычайно часто — едва ли не в большинстве сооружений.

Существовал в Греции еще один вид храма — так называемый круглый периптер, или моноптер, появившийся лишь в IV веке до н. э., где цилиндрической формы целла окружена кольцом колонн.

Греки применяли в своих сооружениях, в том числе в храмах, исключительно балочные перекрытия. Последние вполне удовлетворяли греческих строителей, так как пролеты (расстояния между опорами) даже в крупных греческих зданиях были невелики — самые большие не превышали 10 метров. Ордерная система греков в принципе является стоечно-балочной конструкцией.

Ордера применялись не только при проектировании наружных портиков, они распространялись и на внутренние объемы — интерьеры храмов. Целла греческих периптеров и диптеров обычно членилась двумя продольными рядами колонн на три параллельных галереи — нефа, причем центральный был шире боковых. Так как высота внутреннего пространства была очень значительной, то колонны, разграничивающие нефы, ставились в два яруса. Нижний ярус колонн поддерживал балку-архитрав, на ней в свою очередь, устанавливались колонны второго яруса так, чтобы образующие фустов верхних колонн являлись продолжением образующих нижних колонн. Эта двухъярусная система участвовала в поддержке деревянных стропил сооружения. Каждая стропильная ферма, имевшая треугольную форму, опиралась на шесть точек: антаблемента боковых фасадов, боковые стены целлы и две сквозные балки внутренних портиков целлы.

Балки, составляющие нижний пояс стропильных ферм, выходили в интерьер целлы. Их пересекали под прямым углом второстепенные балки-ригели. Между этими двумя видами балок образовывались квадратные углубления — кессоны. К этой деревянной основе снизу подбивались очень тонкие мраморные пластины, что создавало в интерьере впечатление мраморного потолка.

Примером дорического периптера времени перехода от архаики к классике может служить широко известный храм Геры (II) в Пестуме (Южная Италия), построенный в начале V века и сравнительно хорошо сохранившийся. До нас дошли, в частности, внутренние колоннады храма. Архитектура его сурова, мужественна и величава. Выразителен и очень пластичен его ордер, красивые детали. Но в массивных стволах колонн присутствуют еще черты архаичности. Вместе с тем в этом храме есть и новые признаки, предвещающие эпоху классики, — общая пропорциональность и гармоничность в соотношении длины и ширины. По числу колонн на главном и боковом фасадах храм этот уже приближается к приведенной выше формуле $2n + 1$: у него на главном фасаде 6, а на боковых — по 14 колонн. Кроме того, храм имеет красивые, хорошо найденные детали — капители, карниз, тяги (ил. 17).

Время расцвета, классический период древнегреческой культуры и в том числе архитектуры, охватывает полвека — «славное пятидесятилетие»; он начинается моментом окончания греко-персидских войн (480 г. до н. э.) и завершается Пелопоннесской войной (431 г. до н. э.). За это время были восстановлены многие города, разрушенные персами, на руинах прежних сооружений поднялись новые архитектурные комплексы и новые прекрасные здания. В это время архитектура Греции достигает большого совершенства во взаимосвязи сооружений между собой и с окружающей природной средой, в пропорциях, деталях, в синтезе взаимодействия архитектуры с вводимыми в нее произведениями изобразительного искусства.

К 460 гг. до н. э. относится постройка знаменитого храма Зевса в Олимпии на полуострове Пелопоннес, где в Древней Греции проводились олимпиады. Он был возведен в пределах священного участка — Альтиса. Строителем его был архитектор Либон. Сооружение справедливо считается высшим достижением в развитии дорического периптера. Храм имел 6×13 колонн. Построен он из высококачественного мраморного известняка, скульптура же изваяна из мрамора. Сооружение сохранилось только частично, оно находится в разрушенном состоянии, но тем не менее в достаточном для точной научной реконструкции. Ордер — колонны, их детали, вплоть до профилей и орнаментации, — все выработано с исключительным совершенством. Облик храма был монументален, представительен.

Целла с обычными рядами двухъярусных колонн имела в центре большое сквозное прямоугольное отверстие, называвшееся гипетральным. Подобные отверстия были в большинстве храмов, через них внутрь храмов проникал дневной свет. В глубине целлы храма Зевса была установлена хризозолефантинная (из слоновой кости на кедровом каркасе, с одеждами, выполненными из пластин золота) статуя Зевса. Прекрасную, совершенную по пластике скульптуру создал великий мастер Греции Фидий.

Средства пластики были применены и снаружи храма: на фронтонах находились скульптурные композиции мифологического содержания. Они обладали удивительной четкостью и стройностью форм и линий, и это усиливало ощущение взаимодействия между ними и архитектурой.

Наивысшие достижения древнегреческой архитектуры связаны с ансамблем Афинского акрополя. В этот период Афины становятся во главе созданного ими Морского союза с целью объединения всей Греции. В осуществлении своих политических целей они широко используют средства идеологического порядка, в том числе искусство и архитектуру. При правителе Афин Перикле, в 440-х годах, предпринимается создание архитектурного ансамбля Акрополя — общественного и культурного центра города Афин и всего Афинского государства (ил. 20), на месте разрушенного персами. Во главе работ был поставлен Фидий — крупнейший скульптор того времени. В состав творческого коллектива вошли лучшие зодчие — Иктин, Калликрат, Мнесикл, Архилох и другие. Созданный их усилиями ансамбль Афинского акрополя является высшим выражением художественного гения греков и одним из наивысших достижений мирового монументального искусства.

Афинский акрополь — природная скала удлиненной формы с плоской вершиной. Размеры ее около 300 метров по длине, 130 (максимально) по ширине, уровень верхней площадки над морем — 156 м. Подъем на верхнюю площадку — с узкой западной стороны, обращенной к морю (ил. 21).

Впервые поселение на верхней площадке Акрополя возникло еще в догреческие времена. В VII—VI веках до н. э. здесь уже существовали храмы, разрушенные позже персами. В отличие от более раннего времени, теперь, в V веке до н. э., было решено создать единый, взаимосвязанный ансамбль.

Первое сооружение, которое встречает поднимающихся на Акрополь — входные «ворота» — Пропилеи (архитектор Мнесикл; 440—432 гг. до н. э.), к которым вела тропа, развертывавшаяся серпантиной по склону

скалы. Основная часть Пропилей состояла из двухколонных портиков, завершавшихся фронтонами — западного и располагавшегося за ним восточного. Оба портика — дорические, но внутри их, с двух сторон центрального прохода, — ионические колонны. Таким образом, в этом сооружении впервые применены два ордера — дорический снаружи, ионический внутри. Справа и слева от западного портика находились неравные по размерам павильоны пинакотеки (картинная галерея) и библиотеки. Вследствие этого Пропилей приобрели асимметричный характер. Впечатление асимметрии усиливается наличием на правой стороне ската холма, завершенного Пропилеями, небольшого (высота колонн — 4,065 м) храма — амфипростия, посвященного Nike Аптерос — Бескрылой Победе. Это необычайно гармоничное сооружение (архитектор Калликрат; 449—421 гг. до н. э.), изящное, тонко проработанное во всех деталях, поставлено на пиргосе — выступе скалы, обработанной подпорной стенкой.

Пройдя Пропилей, поднявшись на Акрополь, видишь перед собой несколько правее, в отдалении, главный храм — Парфенон (ил. 18), посвященный богине Афине — покровительнице города Афины (архитекторы Иктин и Калликрат; 447—432 гг. до н. э.); перед ним, чуть левее, возвышалась гигантская бронзовая статуя Афины Промехос (Афины Воительницы), созданная Фидием, а за ней виднелся второй по размеру храм — Эрехтейон (архитекторы Архилох и Филокл, 421—407 гг. до н. э.), посвященный Афине Полиаде и Посейдону, двум главным божествам Афин. Его название связано с именем древнейшего легендарного царя и героя Афин — Эрехтея.

Ансамбль Афинского акрополя асимметричен. В чем причина этого? Изучение ансамбля, знакомство с его историей, сопоставление с другими ансамблями Древней Греции приводят к выводу, что в комплексе нет ничего случайного, все продуманно и по-своему логично. В основу ансамбля заложены два последовательно проводимых принципа, которым следовала древнегреческая архитектура времени расцвета: первый принцип — гармоническое равновесие масс и второй — восприятие архитектуры в процессе постепенного, «динамического» ее обхода.

Греки уделяли исключительное внимание природным условиям и стремились всегда обдуманно и с наибольшим художественным результатом вводить свои сооружения в окружающий пейзаж. Асимметричность композиции в данном случае в значительной мере была подсказана неправильными очертаниями самой скалы Акрополя и меняющимся уровнем ее верхней площадки. Греческие архитекторы понимали, что строительство симметричного комплекса в таких условиях было бы неприемлемо. Кроме того, ранее, в VII—VI веках до н. э. здесь, как отмечено, уже существовали сооружения: на месте новых Пропилей стояли Пропилей старые (правда, ориентированные несколько иначе), на месте Парфенона находился его предшественник. Эрехтейон, в отличие от них, был построен впервые, но место, выбранное для него, также не было случайным.

Приближаясь к Акрополю, зрители обращали внимание прежде всего на группу сооружений Пропилей. Венчая скат холма, перед ними были центральный портик, боковые павильоны и храм Nike Аптерос. Эти постройки не были расположены симметрично, но они составляли единое

уравновешенное целое. Ось храма Нике Аптерос не была параллельна оси портика Пропилей: главный фасад храма несколько развернут в сторону подъема, что создавало эстетически более выгодную для него точку зрения. Греки не случайно не создали лестницы, а довольствовались при подъеме тропой: восходя по ней, отклоняясь то вправо, то влево, зритель мог с разных точек зрения осмотреть во всех подробностях архитектурные сооружения, их детали. Пройдя затененный портик Пропилей, зритель попадал, неожиданно для него, в пределы открытого пространства. Здесь открывалась несравненная панорама, строившаяся на смелом, контрастном пространственном сопоставлении горизонтально протяженных архитектурных объемов столь различных храмов, как Парфенон и Эрехтейон, и сильной скульптурной вертикали — статуи Афины. Все это производило совершенно особое, ни с чем не сравнимое впечатление: изумительные беломраморные храмы, скульптура, и выше — голубой шатер неба. Создавалось ощущение присутствия в каком-то особом мире, отрешенном от всего земного. Сам город Афины не был виден, он лежал ниже и, кроме того, скрывался невысокой оградой по контуру очертаний скалы Акрополя.

Парфенон занимал самую высокую часть холма, это центральное сооружение ансамбля (ил. 20). При восприятии Акрополя на дальнем расстоянии, силуэт храма венчал собой весь комплекс. Так как он был вплотную придвинут к южной границе Акрополя, то с этой стороны, от подножия скалы, он воспринимался особенно выгодно: мраморная колоннада, казалось, вырастала из блоков подпорной стены.

Парфенон от Пропилей виден был в три четверти, что позволяло создать полное впечатление о его объемной форме. Трехчетвертные точки зрения греки предпочитали всем другим. Доступ в храм был с восточной стороны; чтобы войти в него, следовало пройти вдоль всего сооружения снаружи, с северной стороны. Во время этого обхода возникало полное представление о достоинствах его «внешней» архитектуры, и только после этого подхлотившие допускались архитектором внутрь храма. Здесь опять претворен принцип постепенного, «динамического» восприятия архитектуры.

В Парфеноне — большом восьмиколонном периптере (8×17 колонн, высота их — 10,5 м) — сохранены все признаки дорической архитектуры. Храм исключительно монументален, горделиво величав и красив суровой, мужественной красотой. Но вместе с тем он несколько отличается от храма Зевса в Олимпии: в нем нет подчеркнутой массивности, напротив, появляется больше изящества, что достигнуто прежде всего использованием приемов ионического ордера в архитектуре сооружения. Высота колонн была увеличена до 5,48 нижнего диаметра вместо 4,6 в храме в Олимпии, применен мотив зофального — Панафинейского фриза, опоясывающего всю целлу с внешней ее стороны, и наконец установлены ионические колонны в интерьере храма, во втором помещении целлы.

Созданию впечатления гармонии и величавой красоты способствует активное применение скульптуры и снаружи, и внутри храма. Парфенон является одним из ярчайших образцов в мировой архитектуре подлинного и глубокого синтеза искусств. На метопах антаблемента развернута серия сцен мифологического содержания — битва лапифов и кентавров. Но главную роль в скульптурном убранстве экстерьера храма играют

фронтонные композиции, посвященные рождению Афины из головы Зевса (восточный фронтон) и спору между Афиной и Посейдоном за преобладание в Аттике (западный фронтон). Фронтоны Парфенона, совершенные по мастерству композиции и пластической выразительности, как и вся скульптура храма, изваянная под наблюдением Фидия и при его непосредственном участии, могут служить изумительными образцами подлинного античного реализма.

Проходящий по стене Панафинейский фриз (общая протяженность 160 м) изображает торжественное шествие афинян, поднимающихся на Акрополь в день Великих Панафиней для возложения шитой золотом мантии — покрывала на статую Афины, стоящую в целле храма. В шествии участвуют почетные граждане города, старики, женщины; в процессии мы видим коней, которых ведут под уздцы воины. В изображениях много от живого наблюдения, замечательной меткости в рисунке. Прекрасно переданы движение, живая пластика человеческих тел, мастерски «вылеплены» складки одежд.

Внутри храма, заполняя собой глубину целлы, находилась хризозефантинная статуя Афины Парфенос (Афины Девы), выполненная Фидием и сходная в пластическом отношении с другой его храмовой скульптурой Зевса в храме Олимпии.

Интерьер Парфенона определяется двумя основными помещениями, не считая пронаоса и опистодома — собственно целлой и расположенным за ней залом, где складывались дары Афине. Целла (наос) решена в виде своеобразного перистильного двора: две боковые колоннады заходят за скульптуру Афины и там соединяются. Таким образом, портики здесь расположены с трех сторон, сверху же вливается поток света, проникающий через гипетральное отверстие в потолке.

К северу от Парфенона расположен Эрехтейон — двойной храм, посвященный Афине Полиаде — покровительнице города и Посейдону (ил. 22). С мифом о Посейдоне связан образ мифологического персонажа — Эрехтея, отсюда и название храма. Сооружение это — едва ли не самое своеобразное из всех памятников Древней Греции. Небольшой по размеру храм имеет совершенно особую, асимметричную композицию, что было обусловлено рядом причин — постройкой храма на сильном скате почвы (падение с юга на север), наличием двух целл, необходимостью обеспечить вход в каждую из них. Основное внимание архитекторов было уделено стремлению придать композиции живой, индивидуальный, неповторимый характер — обеспечить постепенный обход сооружения (принцип «динамического» восприятия архитектуры), и, возможно, желанием сделать этот храм совершенно отличным, непохожим на соседний, огромный по размерам Парфенон. Парфенон решен в дорическом ордере, Эрехтейон — в ионическом; Парфенон симметричен, Эрехтейон несимметричен.

Знакомство с Эрехтейоном начинается с Пропилей. Сперва зритель видит портик кариатид. Чудесная его пластика привлекает особое внимание. Зритель подходит к скульптурам, любуется ими и далее направляется вдоль гладкой южной стены, завершенной тонко исполненным беломраморным фризом на фоне черного мрамора. Далее раскрывается легкая, гармоничная композиция восточного фасада с входом в целлу Афины.

Правее восточного портика с определенного расстояния становится видна боковая сторона северного портика. Следует спуск по лестнице. В глубине портика зритель видит прекрасный портал — вход в пронаос целлы Посейдона. Очень просто оформленный, украшенный лишь наличником с сандриком, он являлся на протяжении веков образцом решения парадных дверей монументальных сооружений. Композиция его была использована во многих зданиях эпохи Возрождения и периода классицизма.

Таким образом, Акрополь — сложный архитектурно-пространственный комплекс, организованный на началах объемно-пластического равновесия и максимального учета и использования окружающей природы. Принципы построения планировочной композиции, последовательно развитые в ансамбле Акрополя и в других сооружениях Греции V века до н. э., обогатили мировую архитектуру, не утратив своего значения и по сей день.

Среди сооружений 2-й половины V века до н. э. особое место занимает дорический храм Аполлона в Бассах в Фигалии, на Пелопоннесе — уникальное сооружение классической архитектуры, творение архитектора Иктина. В фигалийском храме на оси сооружения, на границе двух частей целлы, стояла ранее одиночная колонна с коринфской капителью архаичного рисунка. Эта коринфская колонна — первый образец коринфского ордера в античной архитектуре из числа дошедших до нас памятников.

Храм Аполлона в Бассах — первое в истории древнегреческой архитектуры сооружение, в котором было применено сразу три ордера — дорический (снаружи храма), ионический (в колоннадах целлы) и коринфский (в упомянутой колонне).

V век до н. э. — время наибольшего расцвета древнегреческого искусства и архитектуры. В эпоху Возрождения и в XVIII—XIX веках, в период классицизма, предпринимались попытки канонизировать лучшие достижения зодчества этого времени, прежде всего ордера, их пропорции и детали. Однако каждый раз эти попытки строились на искусственном выравнивании и выведении неких «средних» данных и цифр. Древнегреческая архитектура времени расцвета не дает средней «золотой середины», идеальной и застывшей в некоем абсолюте. На самом деле пропорции, прорисовка варьировались и ни разу не повторялись в сооружениях.

Греческая архитектурная классика IV века до н. э. сохраняла основные качества архитектуры V века до н. э. — правдивость и строгость архитектурных форм и пропорций, художественную продуманность деталей оформления. Но вместе с тем в этот период в ней появляются новые особенности и качества. Расширяется общественное назначение архитектурных сооружений — создаются театры, возникают мемориальные сооружения — мавзолеи. Тип памятника, увековечивающего личность царя, правителя, пришел с Востока, с которым в это время устанавливаются более тесные культурные и экономические отношения.

В зодчестве IV века до н. э. расширился круг композиционных приемов, появляется, в частности, тип круглого периптера. Архитектура, при сохранении строгости и композиционной ясности, обретает начала декоративности и эстетической взыскательности. Само активное использование круглой формы способствовало созданию повышенных эффектов. Сравни-

тельно часто применялся самый декоративный и сложный из всех ордеров — коринфский. Все это явилось следствием новой социальной обстановки и изменений идеологического порядка после окончания Пелопоннесской войны. Потрясения и лишения, вызванные войной, побудили создавать архитектурные сооружения, способные более полно и многообразно удовлетворять запросы народа, отвлекать его от жизненных сложностей, доставлять эмоциональное наслаждение.

В IV веке до н. э. не было условий для создания крупных архитектурных комплексов. Единственным значительным ансамблем был комплекс в Эпидавре, созданный по проекту архитектора Поликлета-младшего. В пределах священного участка Асклепия, помимо храма, посвященного богу врачевания и медицины, была построена Фимела — павильон культовой музыки. Ротондальное (круглое) сооружение имело cellу, опоясанную кольцом дорических колонн. Внутри находилось кольцо коринфских колонн. С этого времени коринфский ордер нередко начинает заменять ионический.

Недалеко от священного участка тем же архитектором Поликлетом-младшим построен был самый большой в Греции театр. Театры в Греции всегда располагались на склоне холма. Здесь делались подмостки для зрителей, и перед ними строился деревянный сценический павильон. Подковообразные места для зрителей (театрон) охватывали круглую или полукруглую площадку для выступления хора — оркестру. Актеры находились на эстраде — сцене. Начиная с IV века до н. э. места для зрителей вырубались в скалистом грунте и облицовывались мрамором, сцена же продолжала быть деревянной, что позволяло время от времени сменять постоянную декорацию. Первым монументальным театром в Греции был театр Диониса на южном склоне скалы Афинского акрополя (ил. 24). На его сцене впервые были представлены трагедии и комедии греческих авторов — Софокла, Эсхила, Еврипида, Аристофана. Он был рассчитан на 17 тысяч зрителей. Театр имел в первых рядах дошедшие до нас мраморные кресла для почетных граждан города, воспроизводившие в прочном материале деревянные образцы того времени.

Театр в Эпидавре вмещал уже 25 тысяч зрителей. Он хорошо сохранился, и светлая каменная чаша его театрона, расположенная на лесистом холме, своими четкими круглящимися линиями убедительно контрастирует с пологими очертаниями окружающих гор.

Во второй половине IV века до н. э. в Афинах было построено оригинальное сооружение круглой формы — так называемый хорагический памятник Лисикрата. Руководимый афинским гражданином хор мальчиков получил в качестве премии за участие в олимпийских соревнованиях бронзовой треножник. Лисикрат решил установить его в городе на высоком пьедестале. Дошедший до наших дней памятник (335—334 гг. до н. э.) и является этим пьедесталом; укрепленный на его крыше треножник, связанный с крышей бронзовыми цепями, не сохранился. В памятнике Лисикрата (высота — 6,5 м) интересны его круглая форма и использование для декорировки внешнего объема коринфских полуколонн. Впервые из сохранившихся сооружений коринфский ордер выведен наружу. Полуколонны имеют своеобразную капитель, рисунок которой не повторяется

в других сооружениях. Обращает внимание и размещение ордера во втором ярусе, на высоком пьедестале — подиуме. В этот период подиум находит частое применение.

Последующее развитие греческой архитектуры в эпоху эллинизма (III—I вв. до н. э.) в значительной мере было основано на традициях древнегреческого зодчества, хотя в это время резко возрастают восточные влияния. Главной темой архитектуры этого времени становится градостроительство. В пределах обширных территорий, завоеванных Александром Македонским, создаются многочисленные новые торговые центры, расположенные на пересечениях торговых путей, на берегах рек и на морском побережье. Строительство проводилось в больших масштабах и быстрыми темпами. Отсюда необходимость выработать теоретические основы для него, а также новые технические способы для возведения бесчисленных зданий как в новых, так и в заново оформляемых старых городских центрах. В результате в это время создаются научные архитектурные трактаты, авторы которых стремятся разработать пути развития рационального строительства как в архитектурно-планировочном, так и в техническом отношении.

В это время вырабатывается принципиальная схема планировки города, расчленяемого прямолинейной сеткой улиц на равновеликие кварталы. В центре города располагались основные общественные сооружения — народного собрания, городского совета, базилики (здания судебно-административного назначения), гимназии, школы, храмы и другие. Центральная городская площадь приобретает характер рыночной площади — агоры, ограниченной по контуру колонными портиками, отчего она фактически превращается в подобие большого перистильного двора. Портики огромной протяженности, так называемые стои, окаймляли и главные улицы городов. Они вызывались практической необходимостью — под ними укрывались от лучей солнца продавцы и покупатели. Портики фактически являлись навесами перед входами в лавочные помещения, которые непрерывными рядами тянулись вдоль улиц.

Эллинистические города опоясывались по контуру оборонительными стенами, защищавшими от вторжения неприятеля. Характерным примером эллинистического города является Приена. Ее планировка, улицы, расположение общественного центра характерны для этой эпохи. Над Приеной, в едином комплексе с ней, находился Акрополь, также окруженный стенами.

Одним из крупнейших и наиболее значительных в архитектурном и художественном отношении эллинистических городов был Пергам — центр Пергамского царства. Его основная, центральная часть была размещена на гористом участке, отсюда расположение отдельных элементов городского центра на террасах, в непосредственной связи друг с другом. На одной из террас размещен комплекс прославленного алтаря Зевса (ил. 23) (ок. 180 г. до н. э.) с замечательным скульптурным фризом. Сам алтарь находился на оси прямоугольного двора, окруженного типичными для эллинизма портиками. Алтарь — открытый, восточного типа храм, но выполненный античными архитектурными ордерами средствами. Подиум имеет призматическую форму, типа террасы, внешние его поверхности

решены в виде огромного скульптурного фриза с горельефными изображениями битвы богов и гигантов. Скульптура полна динамики, напряжения и разнообразна по композиции. Пергамский фриз — один из замечательных памятников греко-эллинистической пластики. На подиуметеррасе — П-образная ионическая колоннада, огибающая центральную площадку, на которой и расположен собственно алтарь.

Композиция эллинистических общественных сооружений, многообразных по функциям, также очень различна. Однако существует общий пространственный прием, которому явно отдавалось предпочтение, — это использование темы перистильного двора, который в различных комбинациях сохраняет значение основного композиционного центра здания. Перистильный прием типичен и для жилых домов этого времени.

Форма периптера и псевдопериптера как исходная композиционная система распространяется, помимо храмов, и на общественные сооружения.

Если в Древней Греции времени расцвета применялось асимметричное расположение сооружений, в зависимости от связи с окружающей природой, то эллинизм явно предпочитал симметрию. Симметричные решения принимались и тогда (как, например, в Пергаме), когда приходилось искусственно преобразовывать участок.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Интерьеры греческих культовых и общественных зданий уже известны нам по названным сооружениям классического времени. Они отличались строгостью, лаконизмом и умеренностью: ордер, гладкие поверхности мраморных стен. Все это дополнялось в монументальных сооружениях скульптурными фризами или филенками, круглой скульптурой (в небольшом числе); в обработку вносились немногочисленные детали в виде орнаментированных тяг, кессонов.

До сравнительно недавнего времени в своих представлениях об облике греческого жилого дома мы ограничивались косвенными источниками, в частности изображениями на вазах и архитектурными стаффажами рельефов. В 1920-х годах начались раскопки греческого города Олинф на полуострове Халкидика, разрушенного по повелению царя Филиппа Македонского, на севере Эгейского моря. Раскопки дали блестящие результаты. Были раскрыты жилые кварталы V — начала IV века до н. э. Некоторые жилые дома Олинфа были «пастадного» типа, то есть имели в центре прямоугольный дворик, одна из сторон которого оформлялась в виде колонного портика — пастады. Двери и окна помещений выходили во двор. Несколько позднее начали строиться дома с перистильными дворами. При наличии двух этажей, в верхнем располагался гинекей — женская часть дома. Основное помещение дома — андрон — предназначалось для трапез и пиров.

Некоторые жилые помещения, примыкавшие к дворику и портику, окрашивались, стены расписывались по штукатурке горизонтальными полосами красного, белого, желтого, голубого тонов. Цоколь отделялся от основной части стены тягой с рельефной орнаментацией. В отдельных по-

мещениях и во дворах были найдены мозаичные полы из цветной гальки с многофигурными композициями на мифологические темы и орнаментом.

Неотъемлемой частью комнатного убранства являлась немногочисленная мебель, конструкция которой близка к египетской. Основным материалом для нее служило дерево (клен, бук, кедр, кипарис), иногда использовались мрамор или бронза. Типологически мебель была немногочисленной. В основном это низкие столики — круглые или прямоугольные; некоторые имели три ножки (праредза), табуреты (диффос), стулья со спинками (климос), кресла с подлокотниками на прямых или слегка изогнутых ножках, расходящихся книзу, высокие кровати (клинэ). На клинэ возлежали во время трапез. Под клинэ после окончания трапезы задвигали столики.

Особое внимание мастера уделяли форме ножек. Часто они трактовались в виде звериных когтистых лап или ног копытных животных. В верхней части ножки иногда прикрывались листьями аканта, в других случаях завершались шеями лебедей.

Совершенными образцами кресел, вытесанных из мрамора, могут служить, в частности, сиденья первых рядов театра Диониса в Афинах (ил. 25). В быту получили большое распространение деревянные сундуки для хранения одежды, заменявшие собой шкафы. Греческая мебель отличалась в целом простотой конструкции и мастерски обработанными деталями.

В быту большое распространение получили вазы. Помимо своего утилитарного назначения, они имели и декоративный смысл, дополняя убранство помещений. В них хранились вино, маслины, зерно и др., а также подавалась к столу пища. Вазы были различных размеров — от чрезвычайно больших, вмещавших многие литры вина, зерна, до совсем небольших, типа флаконов. Керамические вазы покрывались росписями — сюжетными и орнаментальными. С течением времени изменялся и стиль этих росписей. Для периода расцвета греческой культуры характерны вазы так называемого краснофигурного стиля, в которых черным лаком покрывался фон между фигурами. Последние же, сохраняя тон основного материала — обожженной красной глины, контурно выступали на этом черном фоне. Рисунок на вазах носил графический, плоскостный характер.

Наиболее распространенными формами ваз были: амфора (для хранения вина) — изящный сосуд с округлым туловом, высокой шейкой и двумя ручками; кратер, в котором к столу подавалось вино, — с туловом в виде перевернутого колокола, также с двумя ручками в нижней его части; килик — в виде плоской чаши, на высокой ножке; гидрия — с тремя ручками — для хранения воды.

Античные расписные вазы, помимо художественной и утилитарной функций, со временем приобрели еще одно значение — историко-документальное. Изображения, нанесенные на них, так же как сохранившиеся на скульптурных рельефах, расширяют и уточняют наши представления о греческой архитектуре, о внутреннем облике зданий и быте людей той эпохи. На многих вазах представлены храмовые сооружения и фрагменты интерьеров, которые, несмотря на условность трактовки, дают чрезвычайно много дополнительных ценных сведений о греческом зодчестве и материальной среде, окружавшей древних греков.

Особое значение имеют, в частности, изображения мебели, которая, как известно, не дошла до нас в подлинных образцах, если не считать упомянутых мраморных кресел для почетных граждан в театре Диониса.

На греческую мебель оказала несомненное влияние древнеегипетская — по своим формам и в конструктивном отношении. Некоторые типы египетской и греческой мебели (кресла, ложа-кровати и другие) обладают большим сходством. Особенно сильное влияние восточной мебели на греческую ощущалось в ранний период. Позднее греческие мастера выработали свои особые формы, отличавшиеся чрезвычайным изяществом линий, пластичностью, комфортностью, тем совершенством, которое обеспечило греческой мебели сильнейшее воздействие на римскую мебель и мебель поздних эпох, прежде всего классицизма. Большое значение в мебели греков имело, помимо резьбы и инкрустации, активное введение цвета.

При конструировании мебели греки применяли рамочно-филеночные приемы, мастерски выполняемые особым способом соединения деревянных частей и деталей.

В архитектуре и в произведениях прикладного искусства Греции видное место занимал орнамент. Как и все греческое искусство, он эволюционировал. Первоначально в нем преобладали мотивы восточного происхождения (сфинксы, грифоны), но в классический период они вытесняются сюжетами, взятыми из жизни окружающей природы или геометрическими. Широко применялся меандр — квадратный или круглый, ионик, киматий, перлы, плетенка и другие. Очень распространен был мотив пальметты и еще больше — стилизованной формы акант, который появился вместе с коринфским ордом.

Греки обнаруживали исключительное чувство меры и изобретательности в прорисовке различных декоративных элементов и деталей. Они широко применяли архитектурные обломы (профиля) — полочки, выкружки, валы, гуськи, каблучки, скоции в самых различных сочетаниях и ритмах, постоянно меняя соотношения между ними. В сооружениях обломы в зависимости от использования того или иного ордера дополнялись орнаментацией.

Греческая архитектура отличалась большой правдивостью и логичностью формообразования. Выразительность сооружений, в том числе интерьеров, определялась прежде всего тектонической четкостью конструктивной основы, обрабатываемой и мастерски дополняемой пластическими, орнаментальными и цветовыми средствами.

5. АРХИТЕКТУРА АНТИЧНОГО РИМА

Древнегреческое и древнеримское зодчество составляют два последовательных этапа развития античной архитектуры. При наличии ряда объединяющих признаков между ними наблюдается и целый ряд различий. Они проистекают, помимо социально-политических факторов, из несходства в масштабах строительства, использования в Греции и Риме своих особых строительных материалов и специфических конструкций. Общими являются некоторые композиционные приемы и принципы объемного решения и декоративно-пластические средства.

Рим расширил композиционные приемы, ввел новые строительные материалы и конструкции, в отношении же декоративно-пластических средств он в основном следовал за Древней Грецией. Главное, что объединяет Рим с Грецией, были ордера со всеми их элементами и деталями. Однако если декоративно-пластические формы и детали вырабатывались в Греции в том основном материале, из которого создавалось само здание, то в Риме этими деталями обогащался, обрабатывался лишь внешний облицовочный слой сооружений, прикрывавший основную конструкцию, создававшуюся совсем из других материалов (кирпич, римский бетон и др.). В этом огромная принципиальная разница между древнеримской и древнегреческой архитектурой.

В римском зодчестве облицовочный слой следовал основной строительной конструкции и, как правило, не создавал неверного, ложного представления о ней, однако уже само введение в архитектурную практику облицовочного слоя, прикрывающего основную статистически работающую конструкцию, порождало возможность возникновения известного расхождения или даже противоречий между ними.

Греция и Рим были резко отличающимися друг от друга политическими образованиями. Греция даже в период наивысшего расцвета своей культуры представляла конгломерат небольших городов-государств (полисов). Рим эпохи расцвета был единым государством, империей, охватывающей колоссальные территории, простиравшейся на тысячи километров и вобравшей в свои пределы весь бассейн Средиземного моря. Отсюда совершенно различные задачи архитектуры и масштабы строительства.

Тематика сооружений в Риме значительно расширяется, здесь возводится колоссальное количество огромных зданий, преимущественно, как и в эпоху эллинизма, общественных. Все это потребовало изменения технических основ строительства. Выполнение сложнейших задач с помощью старой, по существу, кустарной техники стало невозможным. В Риме, в императорское время, разрабатываются и получают широчайшее распространение принципиально новые конструкции — кирпично-бетонные, позволяющие решать задачи перекрытия больших пролетов, во много раз ускорять строительство и — что особенно важно — ограничить применение квалифицированных мастеров, переместив строительные процессы на плечи малоквалифицированных и неквалифицированных рабочих-рабов.

В истории архитектуры Рима следует выделить три периода — царский (VIII—VI вв. до н. э.), республиканский (V—I вв. до н. э.) и императорский (I в. до н. э. — V в. н. э.). Преобладающее количество наиболее крупных, основных архитектурных памятников принадлежит императорскому Риму (I, II, III вв. н. э.). В последующее время — в IV и V веках римская архитектура подвергалась уже воздействию зодчества варваров и Востока.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Древний Рим явился наследником эллинской (греческой) и эллинистической культур. На формирование древнеримской архитектуры оказали определяющее воздействие два фактора: наличие местных — в основ-

ном этрусских традиций и воздействие греко-эллинистического зодчества. Основное, что привнесли в архитектуру Рима этруски — это сводчатые конструкции, получившие здесь широчайшее распространение (ил. 26). От греков в Рим перешла архитравно-балочная система и ее ордерное выражение. Греческие ордера — дорический, ионический и коринфский — восприняты были римлянами и приобрели здесь две новые модификации — ордера тосканский и сложный (композитный).

В Греции пропорции и детали ордеров с течением времени совершенствовались, «оттачивались» в пропорциях и деталях. В эллинистическое и римское время ордера подвергались регламентации. До нас дошел знаменитый трактат римского архитектора Витрувия (начало I в. до н. э.), суммировавший теоретические принципы зодчества. В нем изложены все основные строительные правила того времени, в частности, касающиеся построения ордеров.

В эпоху Возрождения (XV—XVI вв.), когда в архитектуре вновь широко начинают применять ордера, некоторыми — Виньолой, Палладио и другими разрабатываются «идеальные» пропорции, наиболее совершенные с их точки зрения системы построения колонн, антаблементов и их частей. Они были выведены как нечто среднее из обмеров самых значительных и характерных памятников древности.

Наиболее простую, удобную и логичную систему предложил архитектор Д.-Б. Виньола. Она закрепилась в архитектуре последующего времени и используется для определения размеров ордерных элементов в наши дни.

Согласно Виньоле, за модуль (мерило) всех пяти ордеров принимается нижний радиус ствола колонны. Для определения высоты колонны следует отложить вверх — при построении тосканского ордера — четырнадцать модулей, дорического — шестнадцать, ионического — восемнадцать и коринфского, а также композитного (сложного) — двадцать. Из этого следует, что самым приземистым и тяжелым является тосканский ордер, а остальные последовательно делаются все более легкими и изящными.

Высоту антаблемента для всех пяти ордеров Виньола устанавливает в $\frac{1}{4}$ высоты колонны (включая базу и капитель). В случае введения пьедестала (он применялся только римлянами), высота последнего должна составлять $\frac{1}{3}$ высоты колонны.

Виньола дает точные соотношения для трех основных частей антаблемента (архитрава, фриза и карниза) и устанавливает правила для построения и прорисовки всех ордерных элементов. Сужение колонны по вертикали должно быть осуществлено для тосканского ордера на $\frac{1}{8}$, а для всех остальных на $\frac{1}{6}$ нижнего диаметра (верхний диаметр ствола колонны соответственно должен составлять — для тосканского ордера $\frac{7}{8}$, а для остальных четырех ордеров $\frac{5}{6}$ нижнего диаметра). Виньола вводит правило для определения кривизны стволов колонн (так называемой криватуры). В пределах нижней трети высоты колонны ее ствол строится как цилиндр, а затем начинает слабо изгибаться в соответствии с правилами построения. То место, где этот изгиб начинается и возникает легкая припухлость, называется энтазисом.

Следует помнить, что цифровые показатели, выведенные Виньолой, не соответствуют ни одному из конкретных исторических сооружений, они способны лишь создать примерное, обобщенное представление о пропорциональном строе античных сооружений.

Помимо ордеров, в Риме возникла и применялась совершенно особая система, сочетающая два противоположных конструктивных принципа — балочной и сводчатой конструкций — так называемая ордерная аркада или иначе римская архитектурная ячейка (ил. 27).

Этруская архитектура — предшественница собственно римской, известна по остаткам оборонительных стен городов со своими сводчатыми перемычками въездных ворот, по гробницам, реконструкциям храмов и т. д. Этрусками, на основе трансформации греческих образцов, был создан особый вид храма, стоящего на подиуме, с глубоким передним портиком. В храмах подобного рода появился новый, так называемый тосканский (этрусский) ордер, как результат переработки форм греческой дорической архитектуры. Тосканский ордер, в отличие от греческих прототипов, имел более тяжелые пропорции, базу, на его стволе отсутствовали каннелюры, фриз же был гладким, зофорным.

С этрусской традицией связан также специфический итальянский тип жилого дома, композиционным центром которого являлся атриум — обширное помещение типа зала с прямоугольным отверстием в центре перекрытия.

Значительная часть памятников, наиболее известных и ценных, сосредоточена в пределах города Рима. «Вечный» город, основанный в VIII веке до н. э., расположен на холмах, главными из которых являются Капитолий, Палатин и Квиринал. Именно здесь, между этими тремя холмами, в пределах болотистой котловины, возникла центральная римская площадь — форум как место народных собраний и торговли. Форум в своих основных элементах сформировался к II веку до н. э. Сравнительно небольшая трапецеидальной формы площадь была окаймлена храмами и базиликами — административно-судебными зданиями, где находились городские чиновники, взимавшие подати, нотариусы, скреплявшие торговые акты, судьи, разбиравшие тяжбы (ил. 28). На самой площади возвышалась ростра — трибуна для выступлений ораторов, оглашения правительственных указов.

Планировка площади и размещение примыкавших к ней зданий асимметричны. Но эта асимметрия не была результатом единого и заранее определенного плана, как в Афинском акрополе, а лишь результатом разновременной застройки пустующих участков. С северо-запада, со стороны самого высокого, хотя и небольшого по площади холма Капитолия, на вершине которого находился древний храм Юпитера Капитолийского, форум ограничивало здание Табуляриума — государственного архива, фасад которого представлял собой двухъярусную ордерную аркаду. Построенный в 80-х годах до н. э. Табуляриум является самым ранним из дошедших до нас сооружений, в которых была применена в сформировавшемся виде система римской архитектурной ячейки. Ниже Табуляриума, уже на границе форума, строятся в пределах императорского периода храмы Конкордии и Веспасиана.

На северо-восточной стороне форума еще во II веке до н. э. была построена базилика консула Эмилия, а рядом с ней — здание сенатской курии. Противоположная сторона площади занималась большой базиликой Юлия Цезаря (I в. до н. э.), справа и слева от которой возникли храмы Сатурна и Диоскуров.

Через территорию форума проходила виа сакра — Священная дорога, соединявшая Палатинский холм, на котором располагались дворцы цезарей, с Капитолием. На этой дороге, недалеко от форума, во второй половине I века н. э. была сооружена однопролетная триумфальная арка императора Тита в честь взятия им Иерусалима. Далее, уже в пределах самого форума, в начале III века н. э. возникла арка императора Септимия Севера, имевшая три пролета (ил. 29). На площадке форума был в разное время установлен ряд памятников, колонн, скульптур.

Несмотря на отсутствие единой композиционной идеи и одновременность постройки и перестройки отдельных памятников, форум производил сильное впечатление многочисленными портиками, аркадами, так как каждое сооружение, отличаясь изысканными пропорциями и деталями, имело свою собственную эстетическую характеристику.

Но относительно небольшой форум Романум не мог в полной мере удовлетворить потребностей быстро растущего города (в начале II в. н. э. Рим имел около полутора миллионов жителей) и уже с середины I века до н. э. рядом, с северной стороны, в седловине между Квириналом и Капитолием, начинают возникать новые, дополнительные форумы, называемые императорскими, вытянувшиеся один за другим длинной цепочкой. Все эти форумы — их было построено пять — отличаются от республиканского форума прежде всего тем, что композиция каждого из них едина и все они имеют симметричную планировку.

Наиболее сложен и интересен по композиции пятый и самый крупный форум — императора Траяна, построенный в начале II века н. э. по проекту зодчего Аполлодора Дамасского, чье имя связано с рядом крупных сооружений этого времени. Форум Траяна состоял из нескольких элементов, размещенных по одной оси. Первым был большой перистильный двор, имевший квадратные очертания. В центре его стояла конная статуя императора. В глубине форум замыкался фасадом самой крупной в Риме базилики Ульпия (Траян был из рода Ульпиев). Подобно другим римским сооружениям этого рода, базилика Ульпия имела в плане прямоугольные очертания и представляла собой внутри единый объем, расчлененный на три нефа, не считая двух наружных галерей вдоль длинных фасадов — по одной с каждой стороны. Боковые нефы были двухъярусными, центральный же охватывал всю высоту здания. Нёфы отделялись друг от друга колоннами, перекрытия были балочными; центральный неф перекрывался вместе со всем зданием бронзовыми стропильными фермами треугольной формы. Торцы базилики завершались полукруглыми залами — экседрами, где происходили судебные разбирательства.

Поскольку базилика Ульпия была обращена к большому двору своей длинной стороной, ее легко было пересечь насквозь, продвигаясь по основному направлению, совпадающему с осью форума. Оказавшись по другую сторону базилики, посетители попадали в пределы еще одного неболь-

шого перистильного двора, слева и справа от которого были два здания библиотек — греческой и латинской литературы. В центре двора стояла огромная колонна — монумент, посвященный Траяну. Ствол колонны, высота которой достигала 38 метров, был обработан спиральной лентой с рельефными изображениями сцен из военных походов Траяна. За перистильным двором с колонной Траяна находился третий двор с храмом, посвященным ему же.

Все императорские форумы развивают основной планировочный принцип римско-эллинистической архитектуры — систему дворовой композиции с осевой постановкой центрального сооружения. Она же распространилась и на многие другие римские сооружения.

В пределах старого римского форума и форумов императорского времени находилось большое количество храмов. Они различны по размерам, по своим формам и включению в окружающую архитектурную среду, но в них присутствовали те архитектурные стилевые особенности, которые позволяют сразу отличать древнеримские храмы от греческих. Все они поставлены не на стилобаты, а на подиумы — площадки типа пьедесталов, с лестницей только с передней стороны. В большей части храмов — глубокие передние портики. Боковые фасады или прикрыты колоннадами, или же обработаны полуколоннами, таким образом храмы фактически являлись псевдопериптерами. Большинство их решено в коринфском ордере, столь любимом римлянами. Коринфский ордер мы находим в храме Диоскуров, в храме Венеры на форуме Цезаря и в других. В некоторых сооружениях этого рода применялся композитный ордер. Ионический и дорический ордера использовались в Риме все же в виде исключения.

Вершиной римской архитектуры времени ее расцвета являлся прославленный Пантеон — храм во имя всех богов, перестроенный Аполлодором Дамасским в 118—125 годах н. э. из зала терм Агриппы (ил. 31).

Пантеон не имеет аналогий в древнеримской архитектуре, ни по композиции, ни по конструктивному решению. Это грандиозный круглый по форме храм, перекрытый сферической чашей купола диаметром почти 43 метра. Пролет этот — максимальный в римском зодчестве, непревзойденный в последующие века. При первом же взгляде на сооружение поражает простота композиции: огромный цилиндрический объем завершается мягко круглящимися очертаниями купола. И этот огромный сплошной массив кладки, лишенный каких бы то ни было проемов, служит фоном для глубокого многоколонного портика, увенчанного фронтоном.

Построенный по-римски, путем использования кирпично-бетонных конструкций, что только и позволило столь блестяще решить строительную задачу, Пантеон был отделан внутри полихромными мраморами в гамме охристо-коричневых тонов с частичным введением белого мрамора. Вследствие того, что сооружение на протяжении всего времени его существования не переставало выполнять функции храма, оно поддерживалось и сохранило почти всю свою внутреннюю отделку. В этом отношении Пантеон также является сооружением уникальным.

К основному центрическому объему храма примыкают ниши-лоджии, отделенные от зала коринфскими колоннами. Выше ордера проходит

кольцевой аттик, и над ним начинается купол, скупья которого покрыта пятью рядами квадратных кессонов. Дневной свет, проникающий в храм через круглый световой проем в зените купола (диаметр 9 метров), создает совершенно особое распределение света в пределах его внутреннего пространства. Свет скользит по полированным поверхностям мрамора, рефлексировать, в легком сумраке тонут экседры.

Базилики, о которых выше шла речь, были наряду с храмами главным компонентом римских форумов. В базиликах свободные римляне проводили основную, деловую часть своего дня. Вторая его часть, связанная с отдыхом, проходила в термах.

Термы представляли собой сложное сочетание корпусов и помещений, связанных со спортом и гигиеной. Обычно термы называют банями, но это не было единственной их функцией. В термах находились помещения для занятий гимнастикой и атлетикой, залы для отдыха, бесед и выступлений ораторов. Термы достигали грандиозных размеров. Самыми крупными были термы императора Диоклетиана, вмещавшие до 3200 человек, и императора Каракаллы, вместимость которых составляла 1800 человек. Структура всех терм, их планы сходны. Вместе с тем каждое из сооружений имело свои отличительные особенности.

Термы Каракаллы представляли собой в плане огромный квадрат. Это была терраса, так называемая ксиста, поднятая над землей на высоту одного этажа. В центре ее стояло основное здание, прямоугольное в плане. На его центральной оси одно за другим размещались три главных помещения типа залов: большой прямоугольный бассейн с холодной водой — фригидариум (ил. 33) (не имевший перекрытия), центральный зал, вестибюль — тепидариум (ил. 32) и, наконец, круглый бассейн с горячей водой, наполовину своего объема выступающий за пределы основных стен здания — калдариум. Справа и слева от этих основных помещений находились другие залы, в том числе палестры, предназначавшиеся для занятий легкой атлетикой.

По контуру ксисты располагалась непрерывная цепь помещений, частично индивидуальных ванн, частично залов для отдыха. Под ними, в первом этаже, на уровне земли, находились торговые помещения, вход в которые был возможен с улицы.

Основная территория ксисты между главным зданием и огибающими ее помещениями использовалась как сад — с газонами, цветниками, аллеями. В наиболее широкой и просторной ее части, примыкавшей к заднему фасаду основного сооружения, планировался стадион, а перед ним — трибуны для зрителей.

Термы были связаны с потреблением огромного количества воды, поэтому сюда подводилось специальное ответвление водопровода — акведука. Подогрев ее производился котельными установками в подвалах под ксистой, где в тяжелых условиях, в полутьме и жаре работали рабы.

Римские термы, в том числе термы Каракаллы, представляли собой самые большие и сложные из римских сооружений — по их планам, конструкциям и архитектурно-декоративному убранству.

В декоративное оформление терм активно вводились скульптура, мозаика. Фрески не применялись из-за возможной сырости в здании.

Наиболее наряден был тепадарий, перекрытый тремя большими крестовыми сводами пролетом около 25 метров. Пятовые их части опирались на одинарные монолитные полированные гранитные колонны коринфского ордера. Своды покрывала мозаика, частично золотая. Полы в термах были мраморными и мозаичными из белой и черной смальты с сюжетно-орнаментальными композициями.

Колоссальные двухсветные залы, перекрытые сводами, наполненные воздухом и светом, отделанные полихромными мраморами и различными средствами декоративного порядка, производили большое впечатление на современников. Сопоставление интерьеров римских терм и греческих архитектурных сооружений позволяет почувствовать огромную разницу между этими двумя стадиями развития античной архитектуры.

Среди общественных сооружений Древнего Рима большую группу составляют зрелищные постройки. Римские театры были сходны с греческими, они состояли также из трех элементов — театрона, оркестры, сцены, но в отличие от греческих строились и на горизонтальных участках, подъем же театрона достигался применением так называемых субструкций — опорных конструкций, состоявших из пилонов, соединяемых арками. Благодаря им создавался искусственный наклон мест для зрителей. Вторая отличительная особенность римских театров заключалась в конструктивной связи театрона и сцены, которая сооружалась здесь не из дерева, а из прочных материалов — кирпича, бетона и каменной, частично мраморной облицовки.

Из сооружений этого типа, возведенных в пределах римской империи, следует назвать относительно хорошо сохранившийся театр в Аспендосе (Малая Азия). Его сценический портал отличался декоративностью и насыщенностью архитектурно-скульптурного убранства.

Специфически римскими сооружениями являлись амфитеатры. Самым крупным из них был прославленный амфитеатр Флавиев (Колизей) (ил. 30) в Риме. Как и другие сооружения этого рода, он использовался для театрализованных представлений — пантомим, боев гладиаторов, травли диких зверей. Колизей, построенный в 70-х — 90-х гг. н. э., находится в центре Рима, на небольшом расстоянии от форума Романум.

Колизей представляет собой огромную чашу, овальную в плане. Находящаяся в центре арена окружена со всех сторон поднимающимися вверх местами для зрителей, число их составляло 56 тысяч. Трибуны для зрителей поддерживаются, как и в театрах, многоярусными кирпично-бетонными субструкциями. В основе системы субструкций — радиальные стенки, соединяемые в пределах каждого этажа сводами. Сообщение по горизонтали во всех четырех ярусах производилось по кольцевым коридорам. Эта простая и четкая конструктивная и плановая структура выявлена на фасадах поярусным расположением римских архитектурных ячеек. В аркадах первого яруса применен тосканский ордер, во втором ярусе — ионический, и в третьем — коринфский. Четвертый ярус решен в виде высокой и глухой стенки — аттика, оформленной пилястрами коринфского ордера. Наружная облицовка здания была осуществлена из известняка — травертина, им же были одеты внутренние пилоны и своды, места же для зрителей облицованы мрамором.

В Риме и его провинциях были возведены сотни мемориальных сооружений — триумфальных арок. В пределах города Рима сохранились три названные выше арки: Тита, Септимия Севера — на форуме Романум, и трехпролетная арка императора Константина, рядом с Колизеем, начала IV века н. э. — одно из самых поздних сооружений античного Рима. В декоративном убранстве этой арки, построенной в период начавшегося разложения римской культуры, было использовано много разнородных скульптурных частей из более ранних построек.

Особую группу римских памятников составляют инженерные сооружения: водопроводы-акведуки, мосты, дороги. Наиболее впечатляющие первые из них. Акведуки подводили воду к Риму на расстояния в несколько десятков километров. Переброшенные через русла рек, они представляли удивительную картину сплошной ажурной аркады — одноярусной, двух- или даже иногда трехъярусной, как в известном акведуке, носящем название Гардский мост, на юге Франции (ил. 34). Сложенные из камня, обладающие четкими пропорциями и силуэтом, сооружения эти являют собой замечательные образцы единства архитектурных форм и конструкций.

Римская архитектура создала большое количество прекрасных каменных арочных мостов, некоторые из них до сих пор используются по прямому назначению, в том числе в центральной части Рима.

Представляет особый интерес римская архитектура восточных провинций, которые переживали во II—III веках н. э. экономический и политический подъем. Именно в это время здесь возникают крупные архитектурные комплексы. Одним из самых значительных является город Пальмира в Сирии. Он был спланирован на основе прямоугольно-прямолинейной системы, возникшей из обычной разбивки территории римских военных лагерей, в то же время система эта была связана со строго геометричной планировкой эллинистических городов. Пальмира приобрела особую известность своими колонными портиками-стоями, которые тянулись вдоль крестообразно расположенных центральных улиц. Грандиозные коринфские колоннады завершались входными воротами в виде триумфальной арки с лучковыми фронтонами. Колоннады Пальмиры придали названию этого города нарицательный смысл.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Большую группу сооружений составляли жилые здания различных типов, в том числе дворцы и загородные виллы. Особенно характерны для Рима одноэтажные особняки (домусы). Они хорошо сохранились, в частности, в Помпеях. Сооружения этого типа строились на основе единой схемы: атриум — центр официальной половины жилого дома, далее — перистильный двор, являвшийся центром жизни семьи. Атриум — крытый двор с прямоугольным отверстием в кровле — является чисто итальянским элементом, появившимся еще у этрусков. Перистиль связан с эллинистической традицией. План домуса строился следующим образом — на основной оси последовательно размещались: вход — атриум —

таблинум (помещение, часто украшаемое фресками, отсюда его название), далее перистильный двор (ил. 35) и, наконец, триклиний — трапезная, место собрания членов семьи. И атриум, и перистиль окружались дополнительными помещениями. Эта структура перенесена была и на дворцовые сооружения.

Интерьеры многих римских жилых домов — примером служат дома Помпеи — оформлялись росписями. Фрески покрывали стены атриумов, таблинумов и перистилей. Росписи осуществлялись красками, в состав которых вводился воск, с последующей их полировкой. Фрески покрывали всю поверхность стены. Последняя делилась лепными тягами на цокольную часть, основное поле и антаблемент, из которого выполнялся часто лишь карниз. В горизонтальном направлении основное поле стены также рассеклось на участки, нередко разграничиваемые колонками (ил. 36).

Выделяются обычно четыре стиля римских (их нередко называют помпейскими) росписей. Первый — инкрустационный — строился на подражании средствами живописи мраморной облицовке из красноватых, желтоватых, зеленоватых и белых блоков. Этот стиль существовал до I века до н. э. Его сменил другой — перспективный, смысл которого — иллюзорными средствами создавать систему членения стен, причем основные поля заполнялись большими картинами с изображениями портиков, монументов, храмов, пейзажных видов. Росписи зрительно расширяли пространство помещений (помпейский дом Фанния Синистора). Общая колористическая гамма росписей определялась терракотово-красными тонами.

В конце I века до н. э. второй стиль сменяется третьим — канделяберным, который строился на принципе подчеркивания поверхности стены, но с декорацией в виде тонко нарисованных орнаментальных мотивов с изображениями колонн, напоминающих канделябры, гирлянд, трельяжей. В центре отдельных участков стен помещались небольшие панно мифологического содержания. В третьей четверти I века н. э. до 79 года г. н. э., вплоть до разрушения Помпей, существовал четвертый стиль — «перспективно-орнаментальный», отличавшийся усложненностью живописных композиций, совмещением различных планов и перспективных точек зрения.

Во многих монументальных сооружениях Рима украшались своды — чаще всего кессонами квадратной, восьмигранной, ромбовидной или круглой формы с розетками в центре. Кессоны в крупных сооружениях выполнялись средствами основной кирпично-бетонной конструкции, а в небольших — в виде стуковой декорации.

Широко применялись для декорирования помещений мозаики. Из нее набирались полы, причем иногда создавались большие и очень декоративные композиции тематического содержания (примером могут служить уже названные нами термы).

Во дворцах, базиликах, термах оформление выполнялось в основном не росписями, а сочетанием белого и полихромных мраморов; в убранстве применялась также позолоченная бронза. Большую роль играла монументальная скульптура.

Мебель в римских домах имела по своим формам прямую связь с греческой и эллинистической. Материалы были те же — дерево, бронза и мрамор. В отличие от греческой мебели, римская была более многообразной, сложной по формам, более насыщенной по декоративному оформлению. Деревянная мебель из кедра, туи, оливы, клена, ясеня нередко украшалась резьбой, инкрустацией из дерева, фаянса, черепахи, слоновой кости, металлов.

В креслах и столах иногда делались вместо обычных ножек сплошные боковины, оформлявшиеся волютообразными формами, лапами зверей или изображениями грифонов. Распространены были, так же как в Греции, наряду с прямоугольными круглые столы на трех ножках. Позже появляется столик на одной ножке. Специфически римскими были складные стулья. Кровати-ложа особенно походили на греческие, на них не только спали, но и возлежали во время трапезы. В позднее время вводятся шкафы — с полками, увенчиваемые треугольными фронтонами.

В быту римляне широко пользовались различного рода канделябрами, треножниками, светильниками. Все эти предметы мебелировки оказали позже, в эпоху Возрождения и особенно в период классицизма, огромное влияние на формирование художественного — антикизирующего стиля.

В интерьеры жилых домов вводились яркие декоративные драпировки и занавеси, в частности над кроватями, и покрывала, которыми последние застилались. Для этого использовались различные богатые ткани, в частности восточного происхождения. Один из древних писателей применяет для описания этих тканей различные эпитеты — «сверкающие», «богатые», «пурпурные», «темно-зеленые», «тканые золотом» и другие.

Орнамент Древнего Рима генетически связан с греческим (ил. 37). Римляне в период империи широко заимствовали образцы греческого искусства, во множестве вывозили из Греции скульптуры, даже части архитектурных сооружений, предметы мебелировки и быта.

Важное отличие римской декорировки — большая усложненность и обогащенность в формах и материалах. В связи с этим надо вновь подчеркнуть преимущественное использование римлянами коринфского и композитного ордеров и главного мотива последних — аканта. Применяя различные орнаментальные мотивы, в том числе акант, они создавали самые различные комбинации, меняя системы построения, вплетая в композиции дополнительные и многообразные детали.

Архитектура Древней Греции и архитектура Древнего Рима с их совершенными монументальными сооружениями, столь различными композиционно и пластически, послужили прочным основанием для последующего развития мировой архитектуры. Несмотря на всю специфику стилистических форм и мотивов, ордерное начало и многие декоративные элементы античности, порой нередко в сильно измененном виде, были восприняты зодчими ряда последующих эпох. В опосредованном виде воздействие Рима передалось через Византию на Восток. В Европе же в средние века его наследие было предано забвению, но через тысячелетие вновь обратило на себя всеобщее внимание и во многом определило новый расцвет архитектуры, но в иных композиционных формах (Возрождение и классицизм).

6. ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Четвертый век — период разложения и распада прежде единой и могущественной Римской империи. Сложные внутренние социальные процессы, происходившие в ней, тесно связанные с натиском варваров в периферийных областях, привели к перемещению политического центра в пределы экономически более сильной восточной части империи. Идеологически основы рабовладельческой формации подтачивало христианство, провозгласившее единение рабов и свободных.

В 313 году христианство было объявлено государственной религией, а в 330 году столица империи была перенесена в Византий — город на берегу Босфора, переименованный в честь императора Константина в Константинополь. В 395 году государство распалось на Восточную и Западную империи. Первая из них получила наименование Византийской империи. В отличие от Западной, просуществовавшей после этого неполных 100 лет, Восточная — Византийская империя проявила себя как жизнеспособный государственный организм. Она пала лишь в XV веке (1453 г.) под натиском турок-сельджуков.

Возникновение и столкновение византийского государства открывает новый исторический период, охватывающий более чем тысячелетний срок — эпоху феодальной общественно-экономической формации.

Художественная культура Византии определилась в результате слияния, сочетания измененных традиций и приемов античности и новых мощных веяний Востока.

Стиль византийской архитектуры сложился постепенно, в результате совмещения элементов позднеримской, раннехристианской архитектуры и восточных влияний. С культурой, в том числе архитектурой, восточных стран у Византии были особенно прочные и двусторонние связи; византийское зодчество во многом обязано строительным приемам, применявшимся на Востоке, сформировавшимся же, оно стало оказывать мощное воздействие обратного порядка.

Воспринятые Византией формы позднеримской архитектуры, в свою очередь, уже испытали воздействие варварской культуры. Типы сооружений, их композиция, а также их убранство отразили требования идеологии христианства. Устойчивость социально-политической системы византийского государства и общества привела к традиционности, относительно слабой изменямости форм архитектуры и искусства.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Светские сооружения Византии — дворцовые и другие — сохранились плохо. То, что дошло, носит археологический характер, это в основном всего лишь фрагменты зданий. Больше данных дают литературные описания. Лучше сохранились мощные оборонительные стены городов.

Недостаток сведений и представлений о светских зданиях Византии компенсируется дошедшими до нас многочисленными памятниками куль-

товой архитектуры, начиная с самого раннего времени и до XV века. Храмовому строительству уделялось большое внимание, так как церковь играла ведущую роль в государственной, общественной и идеологической жизни.

Специфические условия развития раннехристианской архитектуры и воздействие позднеимперского зодчества привели к предельной простоте и «оголенности» экстерьера византийских сооружений. Декоративное убранство внешнего облика зданий возрастает лишь в последний период существования Византии.

Если внутри убранство, как мы увидим ниже, пошло по линии богатства, роскоши, изощренности и даже перенасыщенности, то снаружи здания дворцовые и общественные, подобно культовым, получали всегда очень простую обработку: фасады, как правило, не штукатурились, а оформлялись кирпичом, чередовавшимся со слоями розового цементного раствора и иногда, в позднее время, с желтоватым камнем — известняком. Используемая узорчатая кирпичная кладка придавала зданиям особую фактуру. Кирпич, иногда в сочетании с камнем, был основным строительным материалом, определявшим внешний облик многих византийских сооружений, облик всех их фасадов.

Архитектурные мотивы на фасадах дворцовых и общественных построек были немногочисленны. Характерным мотивом обработки поверхностей являлись суженные арочные окна, которые часто сводились в группы — по два-три окна, нередко разделявшихся колонками и объединяемых подиружной аркой над ними.

К числу основных архитектурных тем византийской архитектуры следует отнести аркаду на специфических высоких колоннах с корзинообразными капителями. Такие аркады иногда охватывали фасад на всем его протяжении.

Происхождение византийского церковного здания следует искать в римской и раннехристианской архитектуре. До легализации в Риме христианства религиозные обряды совершались в подземных некрополях-катакомбах. После — в специально построенных, сперва очень небольших, скромных зданиях прямоугольной формы, расчлененных опорами на три галереи-нефа. Примерами могут служить базилика у Порта-Маджоре в Риме и базилика в Аквилее. На форму этих простейших зданий в известной мере повлияли планы общественных сооружений античного Рима — базилик. После утверждения христианской религии некоторые из древних римских зданий стали использоваться как церкви — базилика Юлия Цезаря и другие. Начали строиться и новые, более крупные храмы, расчлененные внутри на три или пять нефов и получившие преемственно наименование базилик. При создании этих сооружений использовались части античных построек (прежде всего внутренние колоннады).

В IV—VI веках в городе Риме было построено несколько крупных христианских церквей-базилик — св. Петра (ил. 39) на месте нынешнего грандиозного собора (5 нефов, IV век), Латеранская базилика (5 нефов, IV век), Санта Мариа Маджоре (3 нефа, V век) и другие. Значительные храмы были построены и на восточном берегу Апеннинского полуострова — в Равенне, являвшейся центром византийского наместничества.

Раннехристианские и византийские базилики — римские и равеннские — отличаются простотой плана. К основному прямоугольному объему с восточной стороны примыкает полукруглая ниша — алтарная апсида, которой предшествует поперечный неф-трансепт. Часто к западной стороне базилики присоединялся прямоугольный двор, окруженный галереей, — атрий с фонтаном для омовений в центре.

Стены базилики были сравнительно тонкими, выкладывались они из кирпича, перекрытия образовывались деревянными фермами или выведшимися внутрь сооружения, или иногда скрывавшимися подшивным потолком. Внешний вид базилик был очень скуп. Здания эти не имели почти никаких декоративных деталей в обработке фасадов. Объемное их решение определялось высоким центральным нефом, перекрытым двускатно, и боковыми, более низкими, имевшими односкатное покрытие. Зато интерьер при всей простоте структуры был красив и параден. Нефы разделялись колоннами из ценных пород камня — мрамора, гранита, перенесенными часто из разобранных античных сооружений, так же как и перекрывающий их антаблемент. Продольные стены в центральном нефу выше колонн, поперечная стена над аркой, обрамлявшей алтарную апсиду, и сама апсида, завершавшаяся конхой, покрывались, как правило, мозаикой. Полы настилались из разноцветного мрамора.

Чрезвычайно характерна равеннская базилика Сан-Аполлинаре Нуово, построенная в начале VI века (ил. 38). Нефы разделяют мраморные колонны, привезенные из Константинополя. Всего их здесь 24. В отличие от большинства базилик этого раннего времени на колонны опирается не антаблемент, а пять арок (в самом Риме этот прием являлся исключением). Соответственно пять арок опираются не непосредственно на капители колонн, а на уложенные на них промежуточные элементы — подушки, так называемые пульваны. Эта новая система с арками, перекрывающими пролеты между колоннами, — типично византийский мотив, который перейдет и в более поздние стили. Он заменил собой классическую систему римской архитектурной ячейки, в которой арка опиралась на пилоны, а ордер лишь декорировал последние.

Применение пульванов — «прокладок», уложенных на капители, является вспомогательной мерой, направленной на увеличение плоскости соприкосновения пяты арки и верхней поверхности капители. Именно этим соображением вызвано было и изменение формы самих капителей, которые принимают типичную для Византии корзинообразную, огрубленную форму. Вообще античные ордера в V—VI веках явно деградируют. Формы их утрачивают свое былое совершенство, на пропорции не обращается внимания, энтазис ликвидирован.

Главным средством оформления интерьера базилик, как отмечено, были мозаики. В церкви Сан-Аполлинаре Нуово в Равенне они тянутся непрерывными горизонтальными лентами по обе стороны центрального нефа. Изображены процессии святых, направляющихся к алтарю. Но фигуры, размещенные на равных расстояниях друг от друга, статичны, они ритмически соответствуют колоннам первого яруса и оконным проемам третьего. Белые одежды изображенных святых жен и мужей выделяются на золотом нейтральном фоне. Плоскостность, графичность, статичность

и условность в лицах, в деталях, «абстрактный» фон — основные изобразительные средства, которые приходят в это время в искусство и распространяются на весь длительный период существования византийской художественной культуры. Все это было следствием новых религиозных представлений, носивших отвлеченно-идеалистический характер.

Вторым типом раннехристианского и византийского сооружения были постройки центричного плана. В Равенне была возведена известная церковь Сан-Витале (526—547 гг.) (ил. 41), имеющая восьмиугольную (октогональную) форму. Центральная часть, перекрытая куполом на барабане, опоясывается кольцом двухъярусной галереи. Последняя связана с основным ядром семью полуциркульными нишами-экседрами. Восьмая отведена для хора. Здесь так же как и в базилике Сан-Аполлинаре, главным мотивом являются аркады на колоннах (в данном случае в каждом звене три арки). Пяты арок уложены на пультаны, а те, в свою очередь, опираются на типичные византийские корзинообразные орнаментированные капители.

Церковь Сан-Витале славится своими замечательными мозаиками; композиции выполнены на синем и золотом фонах: изображены библейские сцены, император Юстиниан и его жена Феодора в окружении свиты и другие. Все персонажи и композиции статичны и фронтальны. Пропорции в значительной мере произвольны, лица аскетичны. Черты иллюзорности явно уступили место плоскостности и графичности в изображении тел, одежд и их деталей. Элементы архитектуры или пейзажа давались в так называемой «обратной» перспективе, совершенно условно и стилизованно.

Среди ранних памятников Равенны выделяется светское сооружение — Дворец экзархов (VI—VIII вв.), кирпичный фасад которого включает мотив аркады, опирающейся на колонки, широко применяемый в храмовом строительстве; здесь он введен в обоих этажах, в каждом — в своем особом масштабе (ил. 42).

VI век — время первого расцвета византийской культуры, в том числе и архитектуры. Отмечается большой размах строительства. В это время создаются, в части культовой архитектуры, и базилики, и центричные сооружения. В западной части империи базилики перекрывались деревом, в восточной же, в том числе в Сирии, для перекрытий использовался, как и для стен, камень. Однако предпочтение все же начинает отдаваться зданиям центричного плана. Приобретенный опыт дал возможность создать крупнейшее купольное сооружение эпохи — собор св. Софии в Константинополе, построенный при императоре Юстиниане в 532—537 годах зодчими Анфимием из Тралла и Исидором из Милета.

Композиция храма совмещает элементы трехнефной базилики и центричного купольного объема. Посередине центрального нефа здание перекрыто огромным плоским куполом, диаметр которого составляет 31 метр. Порождаемый им распор воспринимается кольцом, которое в свою очередь зажато — с восточной и западной сторон двумя полукуполом — конхами, завершающими полукруглые апсиды, а с северной и южной — четырьмя мощными устоями (по два с каждой из сторон). Устои эти внутри собора скрыты и воспринимаются лишь снаружи, вне здания.

Система эта чрезвычайно рациональна, благодаря ей успешно была решена конструктивная задача и в то же время достигнуто впечатление легкости, невесомости большого купола. Последнее усиливается тем, что купол состоит из 40 радиальных арок, промежутки между которыми в основании купола прорезаны арочными окнами, число которых также равняется сорока. Создается ощущение сплошного светового пояса в нижней части купола (ил. 40).

В соборе была применена новая, типичная для Византии система связи круглого купола с перекрываемым им квадратным в плане пространством. Переход от подкупольного квадрата к круглому куполу был осуществлен посредством сферических треугольников — так называемых парусов. В дальнейшем эта система получила огромное распространение в мировой архитектуре, вплоть до XIX века.

Боковые стенки и ограничивающие их по сторонам апсиды собора разработаны мотивом аркад того же типа, что и в равеннской церкви Сан-Витале. Поддерживающие арки огромные колонны — порфировые и малахитовые. Их — свыше ста. Взяты они из храмов Малой Азии и Египта. Стены собора в нижней их части облицованы полихромными мраморами с орнаментированными узорами, в верхней части — на стенах, сводах, купольных покрытиях широко применены мозаики с изображениями религиозных сцен, императоров и членов их семей. Мозаики эти даны на золотом фоне; несмотря на ряд художественных особенностей, они характеризуются в целом теми же признаками, что и мозаики Равенны — условностью изображений, статичностью поз, удлиненными пропорциями фигур.

В дальнейшем византийские храмы уменьшаются в размерах, и всеобщее распространение к IX веку приобретает тип так называемой крестовокупольной церкви, используемый в различных вариантах и обнаруживший большую устойчивость. Несмотря на специфичность этих в среднем очень небольших сооружений, свое происхождение они ведут от Софии Константинопольской, в которой впервые в больших масштабах произошло объединение базиликального и центрально-купольного типов.

Крестовокупольные храмы имеют в центре небольшой купол на стройном барабане. С подкупольным пространством связаны и подчинены ему все прочие части постройки, образующие форму равноконечного, так называемого греческого креста, ветви которого перекрываются цилиндрическими сводами. Боковые нефы завершаются также цилиндрическими или иногда крестовыми сводами. В целом план церкви вписывался в прямоугольник или даже квадрат. Очень часто вводились малые купола, располагавшиеся в четырех углах здания между ветвями основного креста или же (что реже) в концах этого креста. Снаружи византийские церкви приобретают в целом пирамидальную форму: их венчает центральный купол, меньшие же по размеру, боковые, располагались ниже и как бы ему аккомпанировали. Аркады на колоннах внутри церквей вовсе отпадают, и система сводов и куполов начинает опираться, не считая наружных стен, на четыре угловые колонны. Освещаются церкви вертикального строя небольшими арочными окнами в наружных стенах и кольцом таких же, но еще более узких окон в барабане купола.

Подобно раннехристианским храмам, византийские оформлялись снаружи очень просто: основным средством являлось чередование горизонтальных полос красного кирпича с каменными желтовато-охристыми плитами, их разделявшими. Эта ритмика убранства определялась системой кирпично-каменной кладки самих стен. Своды выкладывались из тонких кирпичей (плинфы) на толстых слоях раствора. Кровли двускатных крыш настилались из черепицы. Для наружной обработки куполов характерен был мотив арочного увенчания граней барабана, обусловленный арочным же завершением расположенного ниже узкого окна.

Декоративно-орнаментальные элементы на фасадах вводились, как отмечено, ограниченно. Интерес к декорировке фасадов возрастает позднее, когда начинает использоваться узорчатая кирпичная кладка.

Внутреннее убранство византийских церквей IX—XV веков по-прежнему значительно богаче, параднее их внешнего облика. Продолжают сохраняться в той или иной мере традиции декорировки Софии Константинопольской: нижняя часть стен облицовывалась плитами мрамора, верхняя же и своды покрывались сплошным ковром мозаик из смальты. В отдельных случаях вместо мозаики применялись фресковые росписи. Полы настилались из мраморных плит.

Примерами византийских храмов рассматриваемого времени могут служить: небольшая, но очень характерная церковь Хагиос Элевтериос (св. Елевтерия) в центральной древней части Афин (IX в.) и монастырская церковь в Дафни в северном районе Афин (XI в.).

Широко известен построенный византийскими мастерами в XI столетии собор св. Марка в Венеции. Его фасады в последующие века частично изменились в результате перестроек и переделок, но внутри здание сохранило свой первоначальный облик (ил. 44). Собор выделяется размерами, богатством убранства, активным включением таких архитектурно-декоративных средств, которые в это время уже не использовались в широких масштабах, — аркады на колоннах и другие. Имеющий в плане форму греческого креста и покрытый пятью плоскими куполами на низких барабанах, собор поражает монументальностью и парадностью интерьера. Полихромные мраморы в облицовке основной части стен, разноцветные, коричнево-красных и темно-зеленых тонов мраморные полированные стволы колонн, огромные, мерцающие в полумраке поверхности золотой мозаики, которой как бы «затканы» верхние части стен, своды и купола, украшенная наборными мраморами алтарная преграда, выполненные из больших мраморных тяжелых плит полы, осевшие от времени, превосходные детали отделки — все это производит незабываемое впечатление.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Культовая архитектура Византии дает возможность составить представление и об облике почти не дошедших до нас общественных, дворцовых и жилых зданий. Первая и основная общая черта, их характеризующая, — перенос внимания и основных средств убранства с внешнего облика зданий на интерьер.

Интерьеры оформлялись, помимо архитектурно-орнаментальных мотивов, средствами монументальной живописи. В соответствии с религиозными представлениями, мозаичные и фресковые изображения развешивались на «абстрактном», нейтральном — золотом или темно-синем фоне. Архитектурные сооружения изображались, как уже отмечено нами выше, в обратной перспективе, совершенно условно, стилизованно, с явной деформацией.

Дворцовые сооружения Византийской империи, о которых мы узнаем из письменных источников, по данным археологии и отдельным дошедшим до нас фрагментам, представляли собой сложные комплексы зальных помещений и дворов, располагавшихся с использованием рельефа местности. В некоторых своих частях дворцы имели несколько этажей. Большой Императорский дворец в Константинополе был спланирован на террасах, спускавшихся к Мраморному морю. Архитектура его определялась рядом перистильных дворов, очертания одного, самого большого точно определены во время раскопок. Основные помещения группировались вокруг этих перистилей. Парадные залы удлиненной формы, чередовавшиеся с купольными помещениями, составляли длинные анфилады, из окон открывались панорамы на море, на далекие горы и острова. Здесь были палаты — Золотая, Медная, Порфировая и другие. Группы помещений соединялись переходами и галереями. В систему дворца входили церкви, часовни, сады, террасы, площадки.

Парадная часть Константинопольского дворца, как и других сооружений этого типа, отличалась богатством и даже роскошью убранства. Самые большие залы в какой-то мере напоминали боковые нефы собора св. Софии с их аркадами, поддерживаемыми огромными монолитными мраморными и порфировыми колоннами. Своды были покрыты «золотыми» мозаиками, применялись и синие мозаичные фоны. Основные стенные плоскости облицовывались мрамором, часто полихромным. Помимо мозаик стены покрывались и фресковыми росписями. Полы обычно застилались мраморными плитами. В наиболее парадных помещениях они выкладывались мраморной или смальтовой мозаикой с сюжетными и орнаментальными мотивами. Орнамент состоял из геометрических фигур, изображений птиц, грифонов, барсов, стилизованных растительных побегов, в частности виноградных лоз, трехлепестковых цветов и других. Акант передавался огрубленно и в значительной мере условно. Формы утрачивают объемность, становятся более плоскостными.

Для построек этого времени типичны византийские капители — корзинообразные, геометризованные, возникшие путем преобразования исходной формы коринфской капители. Поверхности их покрывались декоративным рельефом.

В целом богатство материалов декора взяло верх над совершенством архитектурных пропорций и красотой тонкой прорисовки деталей. В искусство и быт вторглась роскошь, пришедшая с Востока, активно вытеснявшая традиции античного искусства.

В интерьерах церковных и светских сооружений значительную роль играли произведения станковой живописи — иконы, стилистически находившиеся под воздействием настенных росписей и мозаик.

Иной, чем в Риме, стала мебель — она утратила изысканность пропорций и линий, формы ее стали отличаться грубоватостью. Получают распространение табукеты, складные стулья, сундуки, кровати. Для отделки парадной мебели использовались подчас дорогие материалы — золото в сочетании с драгоценными камнями (трон императора Юстиниана II), особенно широко применялось серебро, слоновая кость, инкрустации из металлов со смальтой, эмалями, цветными металлами.

В Византии вообще в это время наблюдался расцвет художественных ремесел, в частности ювелирного искусства и кустарного керамического производства.

Художники изготовляли из серебра, бронзы, меди, из полудрагоценных камней — агата, стеатита и других — массивные, часто перегружаемые орнаментом с сильно выраженным рельефом чаши, блюда, самые различные по формам сосуды религиозного и бытового назначения. Большого мастерства они достигли в обработке драгоценных камней. Создавались ларцы с пирамидальными и плоскими крышками, для оформления которых применялись, в частности, пластины из мамонтовой и слоновой кости (ил. 43), покрывавшиеся резьбой, и другие материалы. Наивысшего расцвета достигает сложнейшая техника перегородчатой эмали.

С IX века усиленно развивается керамика. Глиняные сосуды украшались рельефами и покрывались поливами — главным образом зеленого и желтого цветов. Перечисленные предметы прикладного искусства находили разнообразное применение в убранстве интерьеров.

Широким распространением пользовались богатые ткани, в частности шелковые — узорчатые, с вышивками — привозные с Востока и местного производства. В интерьеры вводились занавески, покрывала, скатерти, мягкие декоративные подушки на креслах, диванах. В обиход со временем вошли мягкие и низкие диваны типа тахты, заимствованные в Персии.

Архитектура, монументальное и прикладное искусство Византии, являвшейся, по выражению Маркса, «золотым мостом между Востоком и Западом», оказали сильное влияние на художественную культуру ряда стран Восточной Европы, Восточного Средиземноморья, Кавказа и Закавказья. Они имели также очень большое значение для формирования искусства Древней Руси X—XII веков.

7. РОМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

В период формирования феодализма (VI и последующие века) в Западной Европе возникла новая политическая структура, из которой в ходе дальнейшего развития выросли национальные государства — Франция, Германия, Италия и другие. Каждое из государств состояло из большого количества феодальных владений, последние находились в сложной многоступенчатой зависимости друг от друга. Экономическую основу феодального общества определял труд крестьян, пребывавших в крепостной зависимости от феодалов.

Архитектура эпохи средних веков во многих отношениях принципиально отличалась от античного зодчества. Все стало иным — и типы построек, и строительные средства, и представления о конструктивном совершенстве и красоте.

Варвары принесли каменную, вначале примитивную строительную технику. Основным материалом для монументальных сооружений стал камень, хотя применялись частично кирпич и дерево.

В развитии европейской архитектуры раннего средневековья можно выделить два периода, два стиля: романский (XI—XII вв.) и готический (XIII—XV вв.). Вторая из этих двух стадий — готическая — возникла путем эволюции романской архитектуры и означала переход ее на новую, более высокую стадию развития. И романское, и готическое зодчество развивались в одних и тех же в основном социально-исторических условиях. Общими в принципе были и композиционные приемы. Главное отличие между названными стилями заключалось в том, что романский характеризовался особой массивностью сооружений, а готические конструкции приобрели более совершенный, облегченный в ряде сооружений каркасный характер.

Романская архитектура сложилась в результате совмещения исконных местных и византийских форм. Она являлась самым ранним этапом развития западноевропейской архитектуры. Определились новые типы сооружений — феодальный замок, городские укрепления, большие городские церкви, соборы. Возник и новый тип городского жилого дома.

Романский стиль совершенно отверг пропорциональные каноны и формы античной архитектуры, свойственный ей арсенал орнаментально-декоративных средств. То немногое, что сохранилось от архитектурных деталей античного происхождения, было чрезвычайно сильно преобразовано и огрублено.

Основным строительным материалом романского зодчества был камень. Сложнейшим процессом была выработка рациональной и соответствующей ритмике плановых решений массивной каменной конструкции культовых сооружений. Эволюционировала система сводов и поддерживающих их каменных опор. Процесс протекал неодинаково в различных архитектурных школах Франции, Германии, Италии и других стран.

Культура франкского государства династии Каролингов (751—987 гг.) была первой яркой страницей в истории средневековой Европы. Однако последующие десятилетия явились периодом потрясений, вызванных вторжением нахлынувших в IX веке норманнов, венгров, арабов.

В 962 году Оттоном I была основана «Священная Римская империя германской нации», но это политическое объединение носило недостаточно прочный характер. В условиях междоусобиц, войн, слухи о предстоящем «конце света», распространявшиеся перед 1000 годом, отрицательно сказывались на различных сторонах общественно-политической и экономической жизни. Но этот «роковой рубеж» был пройден, и началось интенсивное строительство. Автор исторической хроники тех лет Рауль Глабер писал: «Приблизительно через три года после 1000 года были отстроены заново базилики почти во всем мире... Можно сказать, что весь мир едино-

душно сбросил древнее рубище, чтобы облечься в белоснежные одежды церквей». Большое строительство обуславливалось необходимостью восстановить сооружения после иноземных вторжений, сделать их более вместительными для приема увеличившегося притока паломников, а также заменой деревянных сгораемых перекрытий каменными сводами. Применение сводов требовало усиления стен, их большей массивности.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Едва ли не главными объектами монументального строительства всего раннего европейского средневековья были оборонительные стены городов, монастырей и замки феодалов. Большое внимание уделялось строительству культовых сооружений — городских церквей и соборов, являвшихся одновременно центрами общественной жизни. В городах воздвигались также муниципальные сооружения — ратуши и другие общественные здания. Значительный интерес представляют и городские — бюргерские жилые дома.

Основные черты романского зодчества наиболее рельефно проступают в церковных сооружениях; приемы, используемые в них, сказались и на архитектуре гражданских построек. Уже в дороманское время, в первой половине и середине IX века, создаются крупные памятники архитектуры. Ведущую роль в ту пору приобретают культовые сооружения центричного плана. Один из самых значительных памятников эпохи — придворная капелла Карла Великого, теперь собор в Аахене (Западная Германия). Возведенная около 800 года из камня, суровая и монументальная, она чрезвычайно близка по своему плану и общей форме церкви Сан-Витале в Равенне. Создается впечатление повторения равеннского храма, осуществленное в камне. Октагональный (восьмигранный) основной объем, перекрытый восьмигранным же куполом и прорезанный по своим граням двухъярусными арками, окружен кольцевой галереей с эмпорами.

Романская архитектура представляет сложную картину архитектурных школ, применявших различные строительные приемы и декоративные средства, что объясняется феодальной раздробленностью тогдашней Европы. И все же во всей этой множественности форм можно выявить основной, ведущий тип храмовой постройки. Этот тип включает: трех- или пятинефный основной корабль с главным трансептом, второй, меньший трансепт, придвинутый ближе к алтарной части, значительные по объему хоры (восточная половина церкви), апсиду, примыкающую к хорам и нередко окруженную обходом — деамбулаторием. Деамбулаторий, который продолжает боковые нефы, в свою очередь, нередко опоясывается цепью малых апсид (апсидиол). Малые апсиды часто дополняют и трансепты с восточной их стороны. Многие романские храмы имели нижний подземный храм, так называемую крипту, использовавшуюся, в частности, для хранения реквизита и реликвий.

Структура романского храма в плане хорошо выявляется во внешнем его облике: четко выделяются нефы основного корабля, трансепты, хоры.

полуциркульные выступы всех апсид, центральная крупная башня, размещающаяся на средокрестье, и боковые башни — квадратные и восьмигранные. На массивные стены, дополняемые снаружи противораспорными утолщениями-лопатками (контрфорсами), опираются своды простейших форм — коробовые и небольшие по пролету крестовые. В памятниках более раннего периода центральный неф перекрывался плоскостно, балками. Нефы сообщались между собой посредством арок, поддерживаемых колоннами, чередующимися с более массивными столбами-пилонами. Распространен был также тип столбов, дополняемых полуколоннами или пилястрами. В романской архитектуре ордер как таковой в смысле четкой, пропорционально построенной системы отсутствует, по существу сохраняется лишь капитель, которая приобретает большое разнообразие и отдаленно напоминает коринфскую античную; много общего она имеет и с византийскими капителями.

Для романских монастырей характерны прямоугольные дворы, непосредственно примыкающие к церковным зданиям. Они называются клуатрами, или крейцгангами. Дворы эти обрамлялись арочными галереями с архитектурной декорировкой.

Романские храмы отличались массивностью, нерасчлененностью больших плоскостей стен, небольшими узкими оконными арочными проемами, введением в убранство фасадов, и прежде всего главного фасада, а также интерьеров, мотива аркад. Аркады эти в известной степени сходны с византийскими. Они включают полуциркульные сводики, поддерживаемые небольшими колонками с характерными капителями.

Центральное положение в ранней средневековой романской архитектуре занимала Франция, где ведущей школой являлась бургундская, а активным строителем — клюнийский монашеский орден. Бургундия находилась на выгодном месте пересечения водных и иных транспортных путей. Здесь происходили большие ярмарки и скрещивались пути паломников, посещавших бургундские монастыри с их реликвиями, и направлявшихся к «святым местам», в частности в известный монастырь в северной Испании — Сант-Яго де Кампостелла, в Рим и в Палестину. Главная церковь аббатства Клюни, не дошедшая до нашего времени (1088—1120), являлась самым крупным храмом в Европе. Это была пятинефная базилика с максимальным по высоте для романских храмов тридцатиметровым центральным нефом. Церковь имела пять башен — две симметрично расположенные на главном фасаде, одну — на средокрестье и две — в пределах большого транспта. С целью уменьшения распора строители применили новаторский прием, имевший большое значение для всего последующего развития архитектуры — ввели стрельчатую форму свода. Церковь Клюни послужила образцом для многих архитектурных сооружений Европы.

Одним из сложных вопросов архитектуры того времени было перекрытие центрального нефа и его освещение. Освещение этого нефа с большим пролетом затруднялось перекрытиями боковых нефов. Отказавшись от плоского перекрытия, строители избирают коробовый свод, высоко поднимая его над боковыми нефами, что дало возможность ввести окна в боковых стенах.

Большой интерес представляет собор Сен-Лазар в Отэне (1112 – 1132), построенный под воздействием клюнийского зодчества. Измененный во внешнем облике, собор сохранил центральный неф, перекрытый стрельчатым сводом на подпружных арках. Стены, ограничивающие этот неф, расчленены на три яруса: ряд нижних стрельчатых арок, пояс с окнами и между ними — углубленная в массив стены небольшая галерея — так называемый трифорий.

Представляет большое значение монастырская церковь Сент-Мадлен в Везеле в районе Отэна (XI—XII вв.), в которой в центральном нефѐ были применены крестовые своды. Это был первый шаг к готике: в этом случае давление свода распространялось не на всю стену, а сосредоточивалось в четырех угловых точках.

Давление тяжелых каменных сводов, преодолеваемое массивной кладкой опорных стен и столбов, — главное в том впечатлении, которое производит церковь Нотр-Дам в Пуатье (ил. 45). Центральный неф не имеет прямого освещения, и все три нефа покрыты общей двускатной кровлей. Мрачный замкнутый интерьер церкви компенсируется замечательным фасадом, разработанным рядом аркад. Нижний ярус составляют три «перспективных» портала. Выше, по сторонам центрального арочного оконного проема, — цепи арок, служащих нишами для скульптур. Все свободные поля фасадной стены покрыты ковром рельефов — сюжетных и орнаментальных. По сторонам фасада — угловые круглые башенки с коническими завершениями, крытыми черепицей. Все архитектурные элементы, весь этот насыщенный скульптурными изображениями узор, тесанный из камня, грубоват, несовершенен в рисунке, но чрезвычайно пластически выразителен.

На севере Франции, в Нормандии, сохранились и дошли до нас большие монастырские церкви — Сен-Трините в Кане (XI—XII вв.) и другие. Композиционно их фасады превосходят готику — трехчастное деление по горизонтали, отражающее внутреннюю трехнефную структуру, и массивные высокие призматические башни по сторонам. Церковь Сен-Трините имеет высокий и светлый центральный неф с большими полуциркульными еще арками, но уже с тонкими вертикальными тягами — полуколоннами, распространяющимися вплоть до сводов, как это будет делаться позднее в готическом строительстве.

Особое положение в романском зодчестве Франции занимают церкви Перигора на юге страны. Это была единственная школа, где применялись купольные покрытия. В архитектуре остальных областей Франции, да и других стран, в романский период чаще всего применялись своды. Крупнейшим сооружением Перигора является церковь Сен-Фрон в Периге, построенная в 1120—1179 годах и воспроизводящая схему собора св. Марка в Венеции.

Светские сооружения романского периода сохранились в редких случаях. Многие из них были перестроены в последующее время. Из многочисленных замков до нас дошли единицы. Уникален замок в Лоше (конец X в.), представлявший собой неприступную четырехъярусную башню — так называемый донжон, где совмещались функции оборонительного порядка и жилье феодала. Позже прямоугольные башни начали

сменяться круглыми. Крупнейшим памятником оборонительной архитектуры Франции того времени являлся замок Гайар на Сене (конец XII в.), построенный английским королем Ричардом Львиное Сердце для защиты своих завоеваний в Нормандии. Замок расположен на высокой прибрежной скале. Центром его являлись круглый дожон и примыкавший к нему двор, обнесенный стенами. Эта «сердцевина» замка опоясана вторым рядом более низко расположенных оборонительных стен с круглыми башнями. К замку примыкает предмостное дополнительное укрепление. Стены, как бы «впаянные» в крутые склоны скалы, башни, переходы — все это обеспечивало неуязвимость крепости. Большинство романских замков в последующий период было перестроено и расширено.

Очень характерны также французские замки, находящиеся в провинции Бретань, на крайнем северо-западе страны — Витре и Фужере (ил. 48 и 49). Оба они были основаны в раннее время, в XI—XII веках, но в дальнейшем, что типично для многих средневековых замков, обрастали новыми корпусами и стенами. В результате перестроек и дополнений замковые комплексы приобрели исключительно монументальный и живописный облик.

Из оборонительных сооружений городов Франции хорошо сохранились крепостные стены города Каркассона.

Среди жилых городских зданий раннего времени характерны небольшие жилые дома в Клюни (XII в.), единственной темой архитектурного убранства фасадов которых являлась типичная романская аркада на приземистых колонках. Окна были небольшими, «стеклились» они пергаментом, промасленной тканью и снаружи закрывались ставнями. Стекла как таковые использовались чаще всего в церквях, замках.

Романская архитектура Германии создала ряд выдающихся, дошедших до нас памятников культовой архитектуры — огромные соборы в имперских городах среднего течения Рейна — Майнце, Вормсе. Шпейре. Эти соборы возведены в XII—XIII веках и имеют много общего в планах, в объемной структуре и декоративном убранстве. Собор в Вормсе (ил. 46) — величественное и суровое трехнефное, сильно вытянутое сооружение с октогональной башней на средокрестье и четырьмя круглыми, с коническими кровлями по углам: две из них расположены в алтарной и две в западной входной части храма. С восточной и западной сторон расположены апсиды. Массивы стен вормского, так же как майнцского и шпейрского соборов, проработаны узкими окнами, аркатурами на колонках и арочными тягами-поясами. И центральный и боковые нефы перекрыты сводами. Центральные нефы этих соборов имели деревянные перекрытия, а в XII веке их заменили более надежными крестовыми сводами.

Романские строители рейнской школы впервые применили так называемую связанную конструктивную систему, заключавшуюся в том, что на каждые два пролета боковых нефов приходится один пролет (травей) центрального нефа. В романских храмах Германии размеры боковых нефов равняются обыкновенно половине ширины центрального нефа. Однако при всей видимой логичности построения плана в связанной системе имеется недостаток: при использовании в центральном нефе крестовых сводов на опорные столбы, разделявшие нефы, приходилась нерав-

ная нагрузка: один столб нес бóльшую тяжесть, так как поддерживал пяты крестовых сводов и его надлежало делать массивным, другой же, соседний — меньшую нагрузку и мог быть меньшего сечения. Все это чрезвычайно осложняло строительство.

Из светских гражданских сооружений выделяется построенный в начале XIII века замок в Вартбурге, принадлежавший тюрингскому ландграфу. Дворец, сооруженный здесь в 1190—1250 годах, приближался по своему убранству к дворцам императорских замков (пфальцев). Первоначально это было двухэтажное здание, третий этаж надстроен в XIII веке. Каменный «блок» дворца включает мотивы, многократно повторяющиеся в церковных сооружениях, — арочные окна, разделенные колонками, расположенные или непрерывно в ряд, или сведенные попарно. В данном случае арочки, перекрывающие окна, опираются на сдвоенные колонки. Характерны также горизонтальные пояса, поддерживаемые мелкими аркатурками, — мотив ломбардского происхождения.

Романская архитектура Италии особенно ярко представлена в северной части страны — в Ломбардии, где она и сформировалась. Здесь гораздо сильнее ощущались античные — римские и раннехристианские традиции. В качестве основного строительного материала наряду с камнем широко использовался кирпич, а в облицовке применялся мрамор, которым богата Италия.

Ломбардская архитектура и близкая к ней территориально тосканская, сохраняя связи с местными стилевыми приемами зодчества, никаких особых нововведений, за исключением относительно рано появившегося здесь крестового свода, не применяли.

Характерным ломбардским храмом является церковь Сант-Амброджо в Милане (основана в VI в., перестроена в XI—XII вв.). Выразителен очень простой по композиции главный фасад, выложенный из кирпича, с тремя двухъярусными высокими арками, за которыми открываются глубокие лоджии. Лаконичен двускатный обрез кровли, замыкающий плоскость фасада. Перед церковью — ограниченный аркадами атриум, сбоку — высокая и массивная кирпичная башня — кампанилла. Отдельно стоящие звонницы-кампаниллы составляют специфическую особенность итальянской архитектуры.

Романские церкви сохранились и в других городах Северной Италии. Среди романских культовых сооружений, построенных в Тоскане, могут быть выделены церковь Сан-Миниато близ Флоренции (XI—XII вв.) и баптистерий (крещальня) (XIII в.) в этом же городе. Первая из них — просторная базилика с открытыми стропилами, поддерживаемыми двумя рядами арок на колоннах, которые делят пространство церкви на три нефа. Сооружение генетически связано с раннехристианскими базиликами. Баптистерий во Флоренции — октогональное сооружение, перекрытое невысокой восьмигранной пирамидальной кровлей, под которой находится купол. Церковь Сан-Миниато и баптистерий облицованы снаружи полихромными мраморами — темно-зеленым и белым, образующими геометрический узор, что придает сооружениям особое своеобразие. Двухцветная полихромная расцветка свойственна и другим романским и готическим сооружениям Италии.

В XI—XII веках возник прославленный пизанский архитектурный ансамбль (ил. 50), состоящий из собора (архитекторы Бускетто, XI в., и Райнальдо, XII в.), кампаниллы (так называемой падающей башни) и баптистерия. Собор — пятинефный, центральный неф перекрыт плоским потолком, боковые — крестовыми сводами. Нефы разграничены аркадами на колоннах с капителями. Над средокрестием — эллиптической формы купол. Во внутренней облицовке использовано сочетание белого и черного мраморов. Тот же прием применен и в облицовке фасадов, причем основной материал составляет белый мрамор, а черный использован в качестве дополнительного средства. Превосходен главный фасад с поярусно размещенными аркадами на колоннах, которые распространяются и на повышенную — центральную — часть здания. Многоярусные аркады того же типа опоясывают и «падающую» башню, придавая ей неповторимый характер. Круглый баптистерий в своей верхней части был завершен позже, во времена готики.

Светские сооружения Италии романского времени сохранились в редких случаях. На общем фоне фрагментарных остатков выделяются такие комплексы, как городок Сан-Джиминиано в Тоскане (конец XII — начало XIII в.) (ил. 47) с его скоплением высоких башен — жилищ феодалов, памятников ожесточенной борьбы и кровавой мести того смутного времени.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Внутренняя структура замков, как и жилых домов Европы романского времени, не отличалась сложностью. Основным элементом замка был донжон, в раннее время прямоугольный, позже — круглой формы. Донжоны делились по вертикали на несколько этажей-ярусов, чаще всего их было три. Эта система была наиболее удобна для защиты: в случае захвата нижних этажей гарнизон замка мог переместиться наверх и благодаря этому приобретал удобные позиции по отношению к неприятелю, находившемуся внизу. Зал и спальное помещение, отделявшиеся перегородкой, располагались обычно в среднем ярусе, а самое большое зальное помещение — еще выше, в завершающейся части донжона. Нижний ярус использовался для прислуги и кладовых. Остальные помещения были сгруппированы в пристройках, в корпусах, присоединенных к донжону.

Городские жилые дома, стесненные своими соседями, имели возможность расширять внутреннее пространство только вверх. Отсюда — многоэтажная структура и небольшое выдвижение вперед, в сторону улицы, одного этажа над другим. Внизу находились хозяйственные и торговые помещения, если они были, мастерская, выше — жилье.

В замках перекрытия были обычно сводчатыми, в жилых городских домах в первых этажах — сводчатыми, а выше — балочными.

Важным элементом интерьера был открытый очаг, завершавшийся вытяжным навесом — козырьком. В вечернее время он давал дополнительное освещение.

В парадных залах и комнатах замков и богатых городских домов каменные стены иногда декорировались росписью, частично покрывались декоративными тканями, нередко восточного происхождения; применялась обшивка стен деревом. В XI—XII веках возникают небольшие витражи — остекление в виде мозаики из маленьких цветных стекол, скрепляемых свинцовыми «горбылями». Но в целом даже самые парадные помещения в романской архитектуре сохраняли простоту, лаконизм и суровость убранства. Пожалуй, единственным, ведущим средством архитектурно-пластической отделки стен был мотив аркатуры, применявшийся иногда в верхней части под потолком. Разумеется, в различных случаях этот мотив сильно преобразовывался, изменялся — и в масштабе и в рисунке, дополнялся пластическими деталями.

До нашего времени интерьеры романского периода в их первоначальном виде с бытовым убранством, к сожалению, практически не сохранились. Дошли лишь «куски» старых первоначальных построек, по которым, дополняя их своим воображением, можно представить, как выглядели помещения в самое раннее время. Одним из таких фрагментов может служить спальня в бретонском замке Ла Бельер, с его оголенными каменными стенами, поддерживающими низкие своды, глубокими амбразурами окон со ставнями и каменными полукруглыми скамьями в нишах стен, выложенными из стенных каменных блоков (ил. 76).

Мебели было мало — скамьи, сундуки-кофры, которые служили и сиденьями, и располагались вдоль стен, немногочисленные табуреты и стулья с высокой подчас спинкой. Сундуки использовались и как кровати. Основным художественным средством украшения мебели была резьба и часто раскраска в яркие цвета, использовались также кованые железные накладки. В это время появляются шкафы простейшего вида. Прямоугольные столы вместо ножек поддерживались нередко двумя боковыми щитами, соединенными брусками. Встречались и столы на одной центральной ножке. Мебель романского времени была грубовата и в отделке близка к основному, очень простому формам народного мастерства.

Изделия прикладного искусства и бытового убранства романского периода, часто кажущиеся подчеркнута тяжеловатыми, несовершенными в рисунке и в технической выработке, были тесно связаны с первоосновой народной культуры, которая наделила их ценными качествами — своеобразием декора и богатством, сочностью пластического языка.

В произведениях прикладного искусства романского времени на мебели, тканях, бытовой утвари широко применялся орнамент, сложившийся в результате воздействия византийского искусства и местных традиций. Основные элементы орнамента — геометрические мотивы, в частности плетенка, розетки, стилизованные цветы, фантастические растения, ленты, извилистые стебли с виноградными лозами, пальметки, птицы, животные. Из архитектурных деталей очень важно выделить капитель, близкую к византийской.

С течением времени орнаментальные мотивы, наблюдаемые в архитектуре и прикладном искусстве, усложняются, в них усиливается декоративное начало и они перерастают посредством эволюции в готические формы.

8. ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Архитектура западного средневековья (с VI по XV век включительно) являет целостную картину возникновения, созревания и наиболее полного выражения своеобразной, порожденной политическими и социальными условиями феодальной Европы, строительной системы, особенно преломившейся в каждой из стран, но имевшей общие признаки и особенности. На первом этапе эта система приобрела формы так называемого романского стиля, на втором — готического. Романская архитектура, как отмечалось, оперировала в основном массивными каменными конструкциями, готическая — почти исключительно каркасными. В поздней готике каркасность доведена была до предельного совершенства. Каркасные конструкции и их составные элементы переходят во многих случаях в сложнейшие построения, играющие в основном уже лишь декоративную роль (так называемая пламенеющая готика).

Важнейшей причиной формирования готического стиля явились — рост монастырей, увеличение их богатств в результате паломничества и крестовых походов, рост городов и их успешная борьба с феодалами за свои права.

Города, ставшие центрами торговли и ремесленничества, были главными очагами распространения готической архитектуры. Они возникали в месте скрещения торговых путей, вокруг центра торговли — рыночной площади, около монастыря или замка. Город обносился оборонительными стенами, часто к прежним укреплениям добавлялись новые, выкапывались рвы, через них перебрасывался мост. В пределах ограниченной стенами территории земельный участок очень высоко ценился, поэтому каждый дом должен был быть наиболее компактным в плане. Отсюда рост домов по вертикали, распространенные выступы этажей — верхних над нижними. В центре города строились главный собор и здание городского самоуправления — ратуша, являвшиеся в системе застройки основными акцентами планировки.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Городской собор был не только самой крупной церковью города, но и его общественным центром. Своим силуэтом, своими формами он как бы символизировал значение города, являлся символом и главным признаком его могущества, силы и значения. В соборе происходили торжественные богослужения, произносились проповеди, перед храмом разыгрывались театрализованные «действия» — представления, здесь происходили диспуты, оглашались указы и постановления городских и церковных властей. Соборы строились в расчете на то, что здание сможет вместить практически все взрослое население города — прихожан и всех желающих в нем молиться, в том числе и пришлых людей. Они воздвигались на самых выгодных участках и обычно там, где сходились основные улицы. Соборы должны были служить ориентиром как для горожан, так и для подходящих к нему извне.

Задача строительства гигантских храмов для сильно выросших городов потребовала радикального усовершенствования конструкции. Следовало разработать оптимальный вариант такой конструктивной системы, которая давала бы возможность осуществлять с наименьшей затратой строительных материалов и рабочей силы строительство обширных и величественных храмов. Система эта должна была быть прочна и устойчива. Многого уже добились, совершенствуя каменную конструкцию, романские строители. Отказавшись от деревянных перекрытий и перейдя к применению сводов, они сперва избрали для покрытия центрального нефа церкви коробовые своды, затем, подняв их выше, решили в какой-то мере задачу освещения посредством боковых окон, после этого решились перейти к крестовому своду в центральном нефе и остановились, наконец, на «связанной системе». Однако «связанная система» имела свои недостатки.

Новый толчок в развитии строительных конструкций дали крестовые походы (XI—XII вв.), которые позволили европейцам познакомиться с достижениями и приемами восточной архитектуры.

Романские строители, возводя здания и заботясь об их устойчивости, полагались в основном на массивность конструкции, посредством которой, а также с помощью дополнительных укреплений — контрфорсов — мог быть погашен распор сводов. Но массивность конструкций ограничивала возможности строителей. Следовало, очевидно, избрать легкую и хорошо уравновешенную экономичную конструктивную систему, которая бы дала возможность с легкостью формировать план здания, добиваясь максимальной освещенности внутреннего пространства и в то же время незыблемости, устойчивости архитектурных элементов.

Преследуя эти цели, готические строители отказываются от массивных конструкций и переходят к принципу каркасности (ил. 51). Задачу эту начинают решать с наиболее сложного, трудно исполнимого, ключевого элемента — свода, и прежде всего свода центрального нефа, имевшего наибольший пролет.

Готические строители смело вводят стрельчатую арку (она уже начала применяться до этого клюнийскими строителями, воспринявшими ее с Востока). Стрельчатая арка давала значительно меньший распор. Кроме того, с помощью стрельчатого крестового свода оказалось возможным перекрывать не только квадратные, но и прямоугольные, и другие, еще более сложные в плане трапеи. До применения каркасных стрельчатых арок каждой квадратной «ячейке» центрального нефа соответствовало две квадратные — в боковых нефях. Теперь же в готических соборах достигается полная связь между центральным и боковыми нефями: каждому пролету центрального нефа (он приобретает прямоугольную, вытянутую по ширине форму) соответствует один пролет боковых нефов. При таком построении на все опорные столбы, разграничивающие центральный и боковые нефы, приходится равная нагрузка, что значительно улучшает статические качества сооружения.

При проектировании крестового свода готические мастера исходили из очертаний не щечковой, а диагональной арки (оживы), которой при-давали наиболее простую полуциркульную форму. Для того чтобы

выдержать одну высоту оживы и щековых арок, последним придают стрельчатые очертания (ил. 52). Стрельчатая форма давала также возможность сохранить характер кривой по всей высоте арки, что облегчало вытесывание камней. И оживы, и щековые арки вырабатывались как элементы каркаса. Эти, как их называют, нервюры, или гурты, по существу образовывали конструктивную статически-напряженную каркасную сетку. Именно они принимали на себя нагрузку от тонких плит, на них накладывавшихся и образовывавших поверхность свода, и они же — нервюры — передавали эту нагрузку на опорные точки — столбы (пилоны). Применение облегченных сводов на нервюрах (гуртах) дало также возможность облегчить вспомогательные кружала (леса).

В некоторых архитектурных школах (например, в Англии) количество нервюр было очень велико, строители вводили дополнительные нервюры, так называемые лиэрны, тьерсероны.

В готическом крестовом своде нагрузки прилагаются не по всему контуру, а только в тех местах, где сходятся диагональные и осевые нервюры. Это действительно не только по отношению к центральному, но и к боковым нефам. Фактически в готических соборах стены между пилонами ликвидируются и заменяются огромными оконными проемами. При такой каркасной системе места приложения сил и опорные точки надлежало всемерно укрепить. В связи с этим приобретают особую роль контрфорсы, для большей устойчивости которых им придавали уступчатую форму и нагружали пинаклями.

В готической архитектуре появляются так называемые аркбутаны, являвшиеся важнейшим элементом в общей системе равновесия здания. Аркбутаны — противораспорные элементы, «наклонные» арки (полуарки), одной пятой примыкающие к основанию свода главного нефа, а другой — упирающиеся в массивный контрфорс, стоящий в ряду других на линии наружных стен здания. Аркбутаны призваны удерживать в неизменном положении свод главного нефа. Распор этого свода передается аркбутанами, выполняющими роль «подкоса», «подпорки» к контрфорсам, погашаясь массой последних. Аркбутаны, являясь сугубо конструктивными частями, будучи выведены наружу здания, играют очень активную роль в формировании внешнего облика сооружения, придавая ему ту ажурность, которая характеризует готический стиль.

Таким образом, основным элементом готической конструкции являются: оконные простенки минимального сечения, внутренние колонны чрезвычайно ограниченного сечения — пилоны, нервюры (гурты) сводов, аркбутаны и контрфорсы. Конструкция здания приобретает скелетный, каркасный характер.

Единственной массивной частью храмового готического здания (собора) являлся главный фасад. В большинстве случаев, прежде всего во французской архитектуре, явившей поистине классические образцы готического стиля, на главном фасаде располагались две огромные массивные башни, ограничивавшие по сторонам центральное поле этого фасада. В романских храмах часто можно было наблюдать четыре башни, расположенные попарно и, кроме того, пятую, самую большую, массивную башню, заменяющую купол. В готических церквях сохраняются только две

башни — на главном фасаде, причем они сильно увеличиваются в размерах, и башня на средокрестье, превращающаяся в тонкий шпиль.

В романской архитектуре активную роль играло скульптурное убранство. Круглая и рельефная скульптура, архитектурная орнаментация применялись во многих сооружениях, особенно во Франции, для оформления главных фасадов церквей, отчасти и в интерьерах. Внутри сооружений использовались и настенные росписи, хотя сохранились они лишь в отдельных памятниках. Несравненно активнее применялись фрески в архитектуре Италии. Здесь же очень распространена была мозаика. В готических сооружениях монументальная скульптура приобретает особенное развитие, хотя в большинстве крупных соборов возможности ее применения были ограничены из-за каркасной структуры сооружений. Преимущественным местом ее расположения были массивы стены западной, входной части здания (главный фасад, порталы, башни).

Фресковые росписи из-за той же каркасности конструкций используются все реже, и ведущая роль переходит к витражам, порой огромных размеров и необычайно выразительных по рисунку и колориту. В готической архитектуре синтез искусств получил исключительное развитие; при этом он обладал рядом специфических особенностей.

Ведущая роль в развитии готической архитектуры Европы принадлежала по-прежнему Франции. Готический стиль формируется здесь во второй половине XII века. Ранний период готического стиля охватывает вторую половину XII и первую треть XIII столетия. В это время еще давали себя знать романские влияния. Крупнейшим памятником ранней французской готики является собор Нотр-Дам в Париже (собор Парижской Богоматери; вторая половина XII — первая половина XIII в.) (ил. 53). Собор был задуман как крупнейший в стране и отвечавший своими размерами и величием значению Парижа как столицы Франции. Он представляет собой пятинефную базилику с верхними галереями-эмпорами. Боковые нефы смыкаются в заалтарной части. План собора обладает четкостью, простотой и слитностью очертаний. Сооружение могло вместить до 9 тысяч человек. В конструктивном решении собора уже содержатся все стилистические признаки готики — опоры ограниченного сечения, нервюрные своды, развитые аркбутаны (ил. 54), которые, располагаясь радиально в восточной алтарной части, создают впечатление сплошного кружевного плетения, «окутывающего» облегченные светонесные поверхности основных объемов здания. Вместе с тем в парижском соборе присутствуют и некоторые пережитки романской архитектуры: опорные столбы, ограничивающие центральный неф в первом ярусе, представляют собой укороченные колонны с капителями романского типа, и только выше над ними начинаются тонкие пучковые готические вертикальные тяги, достигающие пятовых частей сводов; далее — своды собора, хотя и крестовые, но еще довольно плоские. Кроме того, в центральном нефу применены так называемые шестираспалубочные своды — переходная форма от «связанной системы» к готике с «общим шагом» для сводов всех нефов. Еще умеренно высоки и боковые окна центрального нефа.

Черты романского стиля отмечаются и на главном фасаде: он еще очень массивен, особенно в первом ярусе. Но зато общая композиция

представляет собой пропорционально совершенную, очень гармоничную систему готического типа. Фасад имеет трехчастное деление по горизонтали, соответствующее внутренней структуре здания; средняя часть отвечает центральному нефу, а каждая из боковых — малым нефам. Фасад расчленен горизонтальными поясами на три яруса, причём верхний третий представляет собой ажурную колоннаду, увенчанную взаимно-пересекающимися арочками. Этот третий ярус, в отличие от двух нижних, не связан с внутренним пространством храма, а всего лишь прикрывает, декорирует основания башен и щипец крутой крыши.

Пересечением горизонтальных поясов и вертикальных лопаток нижние два яруса расчленены на четко обозначенные прямоугольные поля, разработанные ритмически повторяющимся мотивом стрельчатых арок. Только в среднем центральном звене второго яруса помещено круглое — типичное для готики — окно, так называемая роза с каменным рисунчатым переплетом.

Основная часть фасада вписывается в очертания квадратов. Выше расположены кубические объёмы двух могучих башен.

Для пластического убранства фасадов собора используется скульптура — рельефная и круглая. На главном фасаде между первым и вторым ярусами проходит так называемая галерея королей. Входы, решенные как ниши, образуемые постепенно сокращающимися в перспективе стрельчатыми арками (так называемые перспективные порталы), также богато украшены скульптурой — горельефными статуями, тематическими композициями в тимпанах и орнаментальными деталями. Традиции подобного убранства связаны с декором романских храмов. Скульптура собора достаточно многообразна. Наряду с изобразительными реалистическими образами здесь присутствуют и изображения фантастических существ (химеры), в которых отразилась народная выдумка и обличительная сила, юмор и зоркая наблюдательность мастеров — ее авторов.

Одновременно с парижским собором строился собор в Лане (ил. 55) (1174—1226), оказавший заметное влияние на строителей других храмов Франции. Особенно славились в те времена башни этого собора. В ланском храме, так же как и в соборе Парижской Богоматери, заметны еще признаки романского стиля. От романской архитектуры — полуциркульные арки, значительные массивы стен. В этом соборе, во всей его тектонике наблюдаются черты примитива в рисунке, в формах образующих его элементов и какая-то особая своеобразная «костистость», «хрящеватость», в значительной мере обязанные не изжитой еще массивности каменной конструкции. В этом — особая прелесть архитектуры собора. Романские черты имеют место и в интерьере — он суров и лаконичен.

XIII век — время расцвета и наиболее ярких проявлений готического зодчества. К нему относятся прославленные соборы Реймса, Амьена и других городов. Реймский собор (1212—1311) строился 100 лет, в различные периоды работы возглавляли такие зодчие, как Жан д'Орбэ, Жан де Луп, Гоше де Реймс, Бернар де Суассон, Робер де Куси, но всем им было свойственно чувство преемственности. В результате собор приобрел удивительную композиционную законченность и целостность. Превосходен главный фасад. Помимо общих черт, определившихся к этому времени

в архитектуре больших соборов Франции (трехчастное деление по горизонтали и по вертикали, перспективные порталы, «роза» в центре фасада, две призматические башни и другие), здесь наблюдаются и некоторые новые формы: перспективные порталы завершаются выступающими вперед треугольниками-вимпергами, галерея королей переместилась в верхнюю часть фасада. Подчеркнутая геометричность и линейность членений парижского собора уступила место здесь, в Реймсе, большей пластичности, ажурности и динамизму форм, устремляющихся ввысь. Изменились очертания окон, арочных обрамлений. Количество статуй, рельефов увеличилось; кажется, что буквально все «свободные» участки заполнены ими. Насыщенность скульптурой достигает предела в убранстве перспективных порталов.

Скульптура различных типов, возникающая из самой архитектуры, сочетается с усложненным рисунком оконных переплетов, многочисленными деталями — тягами, выступами карнизов, башнями и башенками (пинаклями), архивольтами.

Тематически скульптура готики чрезвычайно разнообразна. Здесь и сцены из библии, изображения святых, исторические, бытовые сцены и другие. Но как бы ни были различны эти изображения, все они укладываются в единую систему религиозно-нравственных представлений и догм средневековья. Поражает обилие деталей — краббы (свернувшиеся листья), стилизованные цветки (крестоцветы), увенчивающие шпили, изображения плодов и прочее. Обращают на себя внимание изображения различных фантастических животных. Иногда они используются для сброса дождевой воды (гаргуйли).

Для готических соборов, в том числе Реймского, характерно стремление ввысь. Этому способствуют удлиненные пропорции тяг, окон, стрельчатых завершений проемов. Ощущение вертикальной устремленности форм еще сильнее дает себя знать в интерьерах (ил. 56). В отличие от собора Парижской богематери, в Реймсе опорные столбы имеют уже в первом ярусе пучковую структуру, и она сохраняется на всем протяжении опор вплоть до сводов, а затем переходит на гурты, которые также имеют усложненную профилировку.

Особую роль в общей системе готического интерьера играют витражи. Отсутствие больших поверхностей стен делало невозможным применение фресок или мозаик. Огромные оконные проемы, простирающиеся от опоры до опоры, покрывались яркими многоцветными композициями. Выполняемые из цветных стекол, вставляемых в свинцовые переплеты, они создавали внутри собора особую цветовую среду, окрашивая пилоны, своды, полы, кажется, сам воздух в яркие красочные тона. Общая площадь витражей в каждом из соборов достигала многих сотен квадратных метров. Содержание изображений на витражах подчинялось религиозно-дидактическим схемам.

Подлинно готические витражи сохранились далеко не везде, многие частично или полностью являются продуктом реставрации. В витражах использовалось стекло различных расцветок, но преобладали красно-вишневые, винные, пурпурные, а также синие тона. Витражи искрятся различными красками, но все в целом сливается в потрясающие по яркости,

звучности и интенсивности фиолетово-красные цвета. Прекрасной иллюстрацией этому могут служить витражи Шартрского собора, в частности «розы» главного фасада и трансепта. Сама сложная техника витража в значительной мере диктовала плоскостно-графический характер изображений. Особенно славилась витражами мастерская при Шартрском соборе, определявшая вкусы и стиль чуть ли не всей Франции.

Другим шедевром французской готики является собор Амьена — самый крупный и высокий из всех средневековых храмов в этой стране (длина 145 м, высота главного нефа 42,5 м). Собор построен в 1218—1268 годах. Он удивительно легок и в то же время «прозрачен» по структуре. Минимальны по своему сечению устои наружных стен, разделяющие громадные окна, и внутренние столбы, поддерживающие высоко поднятые стрельчатые своды нефов. В этом легко убедиться, рассматривая план собора.

Боковые нефы смыкаются за алтарной частью, и здесь к ним примыкает кольцо апсидиол. Изумителен главный — западный фасад. Здесь в принципе та же система членений, что и в Реймсе, та же ярусность построения и трехчастность деления по горизонтали, но «роза» помещена выше, а галерея королей «опустилась» в центральную часть фасада. Кроме того, под ней появился аркатурный пояс, находящийся непосредственно над вимпергами стрельчатых порталов. В целом фасад проработан еще тоньше и изящнее, чем в ранее названных сооружениях.

Чрезвычайно интересна капелла Сен-Шапель (ил. 57) на острове Ситэ в Париже, входившая в свое время в состав королевского дворца Людовика IX (зодчий Пьер де Монтро; 1243—1248 гг.). Капелла состоит из двух помещений — нижней церкви и верхней, однефной, представляющей сплошной «фонарь», составленный из витражей, начинающихся очень близко от пола и разделенных лишь тонкими стойками-горбылями. Скелетообразную конструктивную структуру завершают и подчеркивают нервюры, расчерчивающие стрельчатые, как и обычно, своды. Конструктивное и художественное решение сооружения хорошо выявляет его назначение — капелла была создана в качестве реликвария для хранения тернового венца, якобы увенчивавшего чело распятого Христа.

Поздняя готика относится к XIV—XV векам, ее называют иногда пламенеющей, так как приобретающие усложненный характер декоративные формы, переплеты окон и другие включают тяги, стержни, нередко изгибающиеся причудливо, наподобие языков пламени. Очень часто в этом стиле выполнялись пристройки к зданиям или отдельные элементы, ранее оставшиеся невыполненными (башня Руанского собора и проч.).

Из французских монастырей готического времени особенно своеобразно по природному расположению и архитектуре аббатство Мон-Сен-Мишель на севере Бретани. Монастырь, окруженный массивными оборонительными стенами, венчает огромную скалу, подымающуюся над прибрежной полосой моря. Помимо церкви здесь интересны многочисленные корпуса, строения, улочки, переходы, образующие единое, слитное и очень живописное целое (ил. 60 и 72).

Примером крупного феодального замка времени готики может служить замок Куси (1220—1230), основным ядром которого, как и в более ранних

замках, являлся донжон. В данном случае он достигал огромных размеров — высота 60 метров, диаметр его составлял 30 метров, а толщина стен — 7 метров. Двор замка ограничивали строения различного назначения, среди них дворцовые корпуса с парадными и жилыми помещениями. Как и другие замки, Кузи опоясывали неприступные стены с высокими башнями, глубокие рвы, наполненные водой. Были здесь подъемные мосты, опускаемые решетки. В целом тип замка остался прежним, что и в романское время, но он обогатился рядом новшеств, заимствованных на Востоке во время крестовых походов. Совершенствуются сами оборонительные устройства: крепостные стены завершаются выступающими вперед каменными галереями с отверстиями в полу, через которые вниз на неприятеля сбрасывали камни и лили горячую смолу.

Строительство замков с конца XIII века сократилось. В результате усиления в стране королевской власти новые замки могли строиться лишь по разрешению короля. В XIV веке замки возводят, как правило, лишь король и его приближенные. Кроме того, меняется и сам тип сооружения. Начинают строиться парадно-увеселительные, охотничьи замки. Внутренние помещения в них отделяются с учетом как художественно-эстетических требований, так и удобства.

В противоположность замкам, городское строительство приобретает с течением времени все большие масштабы и значение. В городах сооружаются различные общественные здания, и прежде всего ратуши («отель де вибль»), а также жилые дома богатых горожан. Но в застройке городов на протяжении многих веков продолжали преобладать деревянные и фахверковые здания. В фахверковых деревянным делался каркас, заполнение же производилось из обожженного кирпича или же из мелких каменных блоков. Из камня сооружались дома лишь богатых горожан. Как правило, жилая застройка в городе была чрезвычайно стеснена территориально, отсюда — узкие по фронту дома и рост их по вертикали. Завершались дома, вследствие наличия двускатной крыши, чаще всего высокими щипцами-фронтами. Часть чердачного пространства также использовалась для тех или иных помещений, но остальной объем чердаков был занят стропильными конструкциями.

Из крупных каменных, хорошо сохранившихся жилых зданий выделяется дом банкира и купца Жака Кера и городе Бурже, построенный в середине XV века. Дом этот, несимметричный в плане, имеет замкнутый двор, ограниченный служебными строениями. Разработка фасада также асимметрична и включает детали, сходные с встречаемыми в архитектуре готических соборов. Башнеобразные постройки, высокие крыши, стрельчатые арки въездных ворот и большого окна в центральной части фасада, скульптура, орнаментация — все это является характерными элементами готического зодчества.

Известностью пользуется Дворец юстиции в Руане, построенный на рубеже XV и XVI веков в стиле пламенеющей готики. Обильно примененные архитектурно-декоративные средства и скульптура характерны для поздней, завершающей стадии развития стиля. Отдельные детали обработки стен, изысканная ажурная декорация переплетов окон, пинакли, многолопастные арочки и скульптура — все это сходно с приемами и мотивами,

использовавшимися в архитектуре храмовых сооружений. Примеры подобной обработки фасадов дают также замковые сооружения, в частности замок Жосселэн в Верхней Бретани (ил. 58).

Уникальные памятники гражданской, светской готической архитектуры были созданы в сопредельных с Францией Нидерландах. Грандиозные размеры имеет здание цеха суконщиков в Ипре с центрально расположенной башней, высота которой достигает 70 метров. Прием постановки в центре горизонтально протяженного основного объема большой башни наблюдается и в других сооружениях. Подобного рода башни, как и башни соборов, как бы утверждали значительность данной корпорации или города в целом.

Готическая архитектура Германии создала также значительные соборы. Но вследствие политической раздробленности страны процесс складывания готического стиля здесь запаздывает и в целом готика в Германии не дает столь четкой картины, как во Франции. Основные готические соборы Германии начинают строиться в XIII столетии.

Немецкая готика обладает рядом своих специфических признаков. Планы соборов проще французских. Обход хора и алтаря по кругу в большинстве случаев отсутствует, так же как и цепочка апсидиол. Внутреннее пространство (нефы) еще выше, аркбутаны почти не используются, вместо двух башен на главном фасаде часто применяется только одна, которая завершается высоким остроконечным шпилем. Башня эта как бы начинается у основания собора. Вместо «розы» в центре фасада вводится большое стрельчатое окно.

На разных этапах развития немецкой готики на нее оказывала несомненное влияние архитектура Франции.

Крупнейшим готическим сооружением Германии является собор в Кельне. Это огромное здание с пятью нефами, трансептом и двумя колоссальными башнями на западном фасаде, увенчанными остроконечными, пирамидальными, ажурно проработанными шпилями (ил. 62, 63). В пятичастном горизонтальном членении фасада четко выражена пяти-нефная система плана. План этот несомненно разработан под прямым воздействием французского собора в Амьене. Кельнский собор был начат в 1248 году, но окончательно завершён только в XIX веке, когда было достроено завершение башен.

Примером однобашенных соборов может служить собор Фрейбурга, построенный в XIII—XIV веках.

В северных частях Германии в качестве основного материала, из-за недостатка камня, применялся кирпич. «Кирпичная готика» дала ряд интересных композиционных решений, особенно в части декоративной орнаментальной разработки фасадов, в которую вводилась и глазурованная плитка.

В ряде немецких соборов содержатся замечательные памятники монументальной пластики. Среди лучших и наиболее известных — скульптуры XIII века в соборе Бамберга (уникальные изображения Адама и Евы, фигура всадника) и Наумбурга (портретные изображения членов княжеской семьи) (ил. 61). Эти скульптуры, органически входящие в композицию храмовых сооружений, поражают реализмом, жизненностью образов.

Значительный вклад в готическую культовую архитектуру внесла Австрия. Центральный средневековый памятник Вены — собор св. Стефана принадлежит к числу крупнейших готических храмов Западной Европы XIII—XV веков. Собор построен по «зальной системе», все его нефы равны по высоте, главный фасад включает одну башню огромных размеров.

К XIV веку относится подъем строительной деятельности в Чехии. Именно в это время в Праге был сооружен огромный собор св. Вита — центральный храм всей Чехии, начатый строительством в 1344 году (архитекторы — француз Матье из Арраса и его преемники Петер Парлерж и его сыновья) (ил. 64).

Готическая архитектура в Англии охватывает период XII—XV веков. Целиком построенные в готических формах соборов здесь относительно немного, так как до этого в стране были сооружены очень крупные романские храмы, которые были достаточны для сравнительно немногочисленного населения городов. Ряд романских церквей был перестроен в соответствии с требованиями нового стиля. Главные признаки соборных сооружений Англии — очень большая протяженность по основной продольной оси, наличие на средокрестье большой, высокой, квадратной в плане башни. размещение основного трансепта обычно посередине общей длины собора и оформление главного фасада двумя большими призматическими башнями, которые иногда дополняются (а порой и заменяются) двумя угловыми декоративными башенками. Алтарная апсида имеет обычно прямоугольные очертания. В целом соборы Англии отличаются сильной горизонтальной вытянутостью и не только по основной оси, но и в части главного фасада (ил. 66).

Один из самых крупных английских соборов — Линкольнский (XI—XIII вв.), в отличие от других, имеющий два трансепта. Редко поставленные пучковые опоры, поддерживающие арки первого яруса, создают ощущение просторного внутреннего пространства. Над ними — очень красивая ажурная галерея трифория, названная «Ангельским хором». Еще выше начинается свод главного нефа с типичным для Англии учащенным ритмом нервюр.

Характерен также собор Эксетера с его специфически английскими сводами, представляющими собой дальнейшее развитие системы сводов Линкольна.

К XIV веку относится перестройка романского собора Глостера, в котором на месте старого темного хора был создан новый — просторный и светлый. Образовалось свободное пространство, перекрытое сводами, гурты которых образуют своеобразный орнаментальный узор. Хор завершается грандиозным окном со сплошной светоносной поверхностью витражей. Это окно, по существу, полностью заменяет наружную стену сооружения. Один из наиболее сложных по своей структуре типов сводов наблюдается в клуатре того же Глостерского собора, где перекрытие превращается в хитроумное, но в декоративном плане чрезвычайно красивое сплетение гуртов и их ответвлений — тьерсеронов, лиэри. Такие своды поздней английской готики получили название веерных. Гурты в них расходятся наподобие веера от основной опорной точки.

Общая тенденция английской готики к сплетению конструктивных элементов, особенно в перекрытиях, в сложнейший орнаментальный по характеру узор достигает апогея в поздний период — в конце XV и начале XVI века. Это наблюдается, в частности, в таком замечательном сооружении, как капелла Королевского колледжа в Кембридже (1472—1530) с ее верными сводами, перекрывающими широкий неф, ограниченный по сторонам огромными витражными оконными проемами. Перекрытие это напоминает примененное в клуатре собора в Глостере, но оно легче и крупнее по пролету.

Типичным примером тонко и декоративно разработанного свода может служить также перекрытие известной капеллы Генриха VII в Лондоне (ил. 67).

Общая тенденция к усложнению структуры сводчатых перекрытий, а также частично и стен, в Англии в значительной мере связана, вернее, воспитана распространением здесь фахверка.

Фахверк в готический период продолжал в Англии применяться для строительства усадебных построек, а также частных городских домов. Каркасное сплетение дубовых высокопрочных брусьев распространялось и на очень большие окна квадратной, иногда даже горизонтально протяженной формы, а также на эркеры — сплошь остекленные балконообразные закрытые выступы на поверхности стен. Больших размеров окна и эркеры давали возможность лучше освещать внутренние помещения в условиях Англии с ее пасмурным климатом. В каркасную структуру часто вплетались элементы геометрического орнамента. Примером фахверкового жилого здания XVI века может служить дом Окуэллс в Беркшире (ил. 65), имеющий дубовый каркас, составной частью которого являются частые оконные переилеты с орнаментальными рисунчатыми построениями.

Особый характер стиля носит итальянская готика. В этой стране, как уже отмечалось, всегда были сильны традиции кирпичной архитектуры и, наоборот, сравнительно слабо применялись каменные конструкции. Все это повлекло за собой в церковных сооружениях сохранение значения ограничивающих стен и применение сравнительно небольших окон, а это в свою очередь привело к использованию в интерьерах вместо оконных витражей больших поверхностей фресковых росписей. Готика в основном проявилась в церковной архитектуре Италии в очень больших пролетах нефов при тонких разделяющих их столбах. В результате интерьеры готических церквей Италии производят впечатление единого обширного «зального» пространства. Характерны трехнефная церковь Санта Мариа Новелла (1245—1278) во Флоренции с легкими и высокими аркадами продольной части сооружения и собор в Орвието (ил. 70) (1290—1330), перекрытый в центральном нефе открытыми стропилами. Последний отличается чеканностью своих линий и структурной ясностью, выверенностью форм главного фасада.

Можно было бы привести огромное количество выдающихся сооружений, впечатляющих простотой и даже суровостью внутреннего облика. Хочется назвать церкви — Еремитани в Падуе, Сан-Джованни-э-Паоло в Венеции, собор Виченцы, церковь Анастасии в Вероне и другие. Огромные поверхности стен, лишь частично дополненных фресками, само обширное,

уходящее ввысь и простирающееся почти бесконечно в сторону алтаря пространство, расчлененное ритмом редко расставленных колонн, простые деревянные перекрытия, царящий в сооружениях полумрак — все это производит, как правило, незабываемое впечатление.

Храмы Италии готического времени нередко отделялись в части своих фасадов полихромными мраморами — чередованием белых, зеленовато-серых и иногда розоватых блоков. Блоками зеленовато-серого и белого мрамора облицованы и крупнейшие сооружения Флоренции — собор Санта Мариа дель Фиоре, баптистерий и другие. В соборе Сиены, как и в некоторых других итальянских церквях, сочетание темного и белого мрамора было использовано и в интерьере. Все это связывает готические сооружения Италии с итальянскими же памятниками проторенессанса.

Готическая архитектура Италии создала много выдающихся памятников типа городских дворцов и общественных зданий. Они разнообразны по пропорциям, деталям, но в основном характеризуются большими, крупными, нерасчлененными объемами и наличием признаков, связанных с оборонительными функциями. Очень типично палаццо (дворец) Веккио (ил. 69) — здание городского самоуправления во Флоренции — огромное кубичное сооружение, возвышающееся в самом центре города (архитектор Арнольфо ди Камбио, 1298—1314). Основной каменный объем, расчлененный тонкими горизонтальными тягами на три этажа, завершается большой выносной галереей, поддержанной кронштейнами машикулей и обработанной поверху зубцами. Над зданием высится стройная башня типа кампаниллы, верхняя часть которой также увенчивается галереей с машикулями. Небольшие парные, типичные для романской и готической архитектуры стрельчатые окна не нарушают единой гладкой поверхности фасада. В пределах здания небольшой тесный двор, обязательный в итальянских общественных и жилых зданиях. Черты и детали, характерные для палаццо Веккио, типичны и для других общественных, муниципальных зданий готической Италии.

Одним из значительных гражданских сооружений периода готики является знаменитое палаццо Дукале (дворец Дожей) в Венеции (начат в 1309 г.) (ил. 68). И здесь — огромный единый, но на этот раз горизонтально протяженный объем; плоские фасады его включают в первых двух этажах стрельчатые аркады на колонках с корзинообразными капителями. верхний — третий этаж по фасаду представляет собой нерасчлененную поверхность с большими, редко поставленными окнами со стрельчатыми перемычками; на главном фасаде их всего семь. Архитектура здания строится на сильном контрасте «прозрачных» двух нижних этажей и верхнего массивного яруса. Декоративные средства очень ограничены. Обращает на себя внимание тонко разработанное сплетение арочных увенчаний галереи второго этажа. Сходно решены завершения окон третьего этажа. Тонко нарисован зубчатый парапет, увенчивающий здание. Совершенно особый характер придает сооружению облицовка: первые два этажа выполнены из белого мрамора, верхний же одет блоками белого и розового, с преобладанием розово-красного, очень нежного, теплого тона. Блоки облицовки составляют простой, но красивый геометрический ромбовидный

узор. Внутри здания большой двор, завершенный обработкой лишь в период раннего Возрождения.

Другое типичнейшее произведение венецианской готики — палаццо Ка д'Оро («Золотой дом») (XV в.) на Большом канале, стиль которого созвучен отмеченному в палаццо Дукале (ил. 71). Главное в решении его фасада — смелое, поистине изумительное сплетение ажурных готических арок на всех трех этажах.

В Венеции черты готики можно отметить и в ряде других сооружений светского характера, например палаццо Ка'Фоскари, палаццо Контарини.

Готика распространилась на все европейские страны. Памятники готики сохранились и в пределах советских прибалтийских республик — культовые, общественные и жилые здания. В Прибалтике, как и в северных странах Западной Европы — Голландии, Дании, Северной Германии, распространена была кирпичная архитектура. Значительные памятники кирпичной готики находятся в столице Латвии Риге — в том числе церковь св. Якова (начата в первой половине XIII в., восстановлена в XV в.) и Домский собор (XIII—XVI вв.). В Эстонии имеется несколько интереснейших готических культовых сооружений: церковь св. Олая (XIII—XV вв.) — трехнефная базилика, каменная, оштукатуренная снаружи и внутри, очень лаконичная по формам, с самой высокой в Прибалтике башней, завершенной шпилем на оси храма, на его западной стороне (высота 123,7 м).

В прибалтийских республиках много крупных средневековых оборонительных сооружений, в том числе обширный замок в Вышгороде в Таллине (XIV в.) с разнообразными по пропорциям и размерам башням — «Длинным Германом» и другими. Выложенные из камня, эти башни и соединяющие их стены, так же как и укрепления Нижнего города, производят сильное впечатление и вполне сопоставимы со средневековыми укреплениями Нюрнберга, Каркассона и других западноевропейских городов, сохранивших в той или иной мере свои укрепления.

В Таллине хорошо сохранились также средневековые жилые дома с высокими щипцовыми фронтонами, расположенные на узких и кривых улочках; они образуют целые кварталы, которые даже в современном их состоянии создают ясное представление об облике средневекового города.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Увеличение размеров зданий и усложнение их функций в готическое время непосредственно сказывается на их интерьерах. В замках, например, помимо донжона появляются значительные пристройки — жилые корпуса, капеллы и другие. То же самое наблюдается и в городских постройках.

Активную роль в готическом интерьере играют перекрытия — гуртовые своды (ил. 73, 74) или в других случаях — массивные деревянные дубовые балочные потолки с прогонами и второстепенными балками.

Окна в готических общественных и жилых зданиях становятся больше, они приобретают, так же как и в церквях, витражный характер. Оконные переплеты и цветное остекление придавали внутренним помещениям со-

вершенно особый характер. Размеры самих стекол также увеличиваются. Помимо соединения свинцовыми полосками, они непосредственно связываются с каменными оконными переплетами. Цветная прозрачная мозаика явно вытесняется живописью на стеклах.

Каменные плитные полы чаще всего настилались в шахматную доску, но иногда получали и другой сложно-сплетенный рисунок.

Важным элементом убранства интерьера общественных и жилых зданий являлся камин, завершавшийся обычно пирамидальным колпаком, достигавшим иногда уровня перекрытия. Отверстие его обрамлялось профилированными тягами. В верхней части камина и по его сторонам, в углах, делали полки, на которых ставилась посуда и другие предметы.

В готический период умножаются типы мебели, но главная роль по-прежнему принадлежала сундукам-кофрам, расставляемым вдоль стен; имея деревянные прямые спинки, последние играли роль скамей-диванов. Распространены были, помимо стульев, кресла — большие и жесткие, с прямыми высокими спинками, напоминающими скорее епископские троны, чем обычные сиденья. Видное место в богатых домах занимали в спальнях широкие кровати, размещавшиеся на возвышении, имевшие по углам четыре профилированные колонки, поддерживавшие плоский балдахин, окаймленный тканью с фестонами или оборкой. Иногда балдахин приобретал более сложную форму типа конического очертания шатра.

Появляются большие и тяжелые шкафы, буфеты для посуды, «этажерки» с полками и ширмы — особенно в спальнях.

Столы продолжали сохранять свои прежние романские формы. Наряду с небольшими применялись и столы значительной протяженности, использовавшиеся для трапез и пиров.

Для готической мебели характерно многообразное применение резьбы, тонкой, большей частью рельефной, иногда прорезной, с использованием мотивов, типичных для архитектуры этого времени — стрельчатых арок, образующих аркады, сплетающихся между собой или наложенных друг на друга. Усложняясь в рисунке, эта резьба переходит в своеобразную фактуру, покрывавшую всю поверхность шкафа, сундука или спинки кресла.

В убранстве интерьеров особое значение приобретают ткани. Декоративное решение некоторых интерьеров, судя по иконографическим материалам, было основано больше на драпировках, чем на мебели. Стены жилых помещений в отдельных случаях целиком обтягивались цветной материей, например, темно-зеленым или малиновым бархатом, а также сукном.

С середины XIV века начинают вырабатываться тканые ковры — шпалеры с тематическими композициями и орнаментальными мотивами. На этих коврах, развешиваемых по стенам, так же как и на фресковых росписях (последние встречаются в светских зданиях относительно редко), изображались сцены исторического и легендарного характера — охоты, аллегории, гербы.

Ткани отеляли комнаты и смягчали «жесткость» их каменной архитектуры. Материи употреблялись также в виде скатертей на столах, для покрытия кроватей, многочисленных сундуков и сидений. Как и в

романском интерьере, ткани употреблялись как местного производства, так и привозные, в том числе восточные. Получают распространение мягкие подушки, набрасываемые на кофры или укладываемые на кресла.

Определенную роль в готическом интерьере играла посуда — кувшины, подносы, блюда, кружки и т. д. Они выставлялись на столах, полках. Сосуды бывали металлические — медные, керамические, из цветного стекла. В формах сосудов также находили применение мотивы готической архитектуры — сплетение граней, плоскостей, линий. Характерны удлиненные горлышки кувшинов, тонкие изгибающиеся, извивающиеся ручки и т. п.

Исследователи, историки архитектуры и культуры испытывают в отношении готических интерьеров почти столь же большие сложности, как и в случаях «поисков» интерьеров романского периода. Подавляющее число подлинных отделок было утрачено или вследствие ликвидации, слома сооружений, или их основательной перестройки в позднейшие эпохи. Собственно же бытовое убранство, предметы культуры и искусства также, как правило, были уничтожены или перемещены. Следует учесть, что мебель и комнатное убранство в средневековое время применялись в очень ограниченном количестве. Поэтому в поисках интересных и характерных интерьеров приходится ограничиваться подбором «кусков» относительно близких к интересующему нас времени. В качестве примеров приводим изображение части Кавалерского зала в прославленном красотой и необычностью композиции средневековом монастыре Мон-Сен-Мишель на океанском побережье Западной Франции и фрагмент Зала гвардии в замке Нант на Луаре, также во Франции. В этих помещениях, непохожих друг на друга ни размерами, ни планами, ни деталями, присутствуют вместе с тем общие начала, и главным из них является обнаженная каменная конструкция и система опор в виде колонок с опирающимися на них сводами, травей которых очерчены нервюрами.

Положение тех, кто изучает готические интерьеры, облегчается наличием иконографических материалов в виде миниатюр и картин мастеров XIII—XV веков, на которых можно различить характерные черты архитектурного и бытового порядка. На миниатюре работы Яна ван Эйка «Рождение св. Иоанна» (ил. 79) наблюдаем типичное для готических зданий витражного типа окно с частым остеклением на металлическом переплете, мебель: кровать под балдахином, открытый простейшей конструкции сундук, скамью, покрытую тканью, у задней стенки, с подушками на ней, полку с посудой над дверью и столик с сильно развитым подстольем, украшенным резьбой.

На другой миниатюре на ту же тему из цикла «История св. Елены» (ил. 77), помимо тех же предметов, видим камин, составлявший важнейший элемент тех или иных помещений, кресло, посуду. Характерна готическая «вязь» из переплетающихся арок — резной орнамент на высокой спинке кровати.

Много важных и существенных деталей можно обнаружить на миниатюре XV века, изображающей «Свадебный пир» (ил. 75): и структуру помещения с балконом для оркестрантов, и столы, за которыми сидят участники торжества, и высокий дрессуар с расставленной посудой, и

многое другое. Следует обратить внимание на настилы пола, включающий орнаментальные построения, и рисунок скатертей, и, разумеется, на костюмы присутствующих особ.

Готический орнамент был многообразен (ил. 78). Продолжают использоваться преобразованные античные и византийские мотивы, но наряду с ними явно преобладают новые темы. Помимо геометрических орнаментальных построений и воспроизведения формы стрельчатой арки, сферических треугольников и четырехугольников, чрезвычайно широко применяются растительные формы местной флоры, что составляет характерную особенность орнаментики той эпохи — листья винограда, репейника, дуба, плюща, клевера, роз и др. Широкое распространение получает мотив трилистника и двулистника. Позднее используются формы колючих растений — терновника, чертополоха, папоротника и других. Из них составлялись фризy, они же употреблялись и для прорисовки архитектурных намерший — флеронов. В более позднее время при изображении растений мастера доходили до натуралистического их воспроизведения, отдавая предпочтение засушенным и искусственно сломанным формам. В орнаментацию нередко вплетаются изображения животных и людей. Будучи выполнены в камне, в архитектурных сооружениях орнаментальные формы приобретают исключительную тонкость, доходящую до предела в поздней готике.

Те же орнаментальные формы и мотивы использовались также и при изготовлении тканей и в вышивках.

Поскольку архитектурные и орнаментальные мотивы вводились в предметы прикладного искусства, для их изучения можно пользоваться изделиями мебели, реликвариями и другими вещами. В этом отношении большой материал дает, в частности, уникальная дарохранительница — рака св. Урсулы с росписью работы Г. Мемлинга, относящаяся к концу XV века (ил. 59).

Готическая архитектура как высший этап западноевропейской архитектуры раннего средневековья сложилась в логичную, хорошо конструктивно обоснованную систему, обязанную своим успешным развитием высокому уровню ремесленной техники. Совершенство ремесленного мастерства и позволило создавать такие грандиозные сооружения, как городские соборы, ратуши и другие здания. Эта техника и это мастерство в значительной степени облегчили в последующий период становление архитектуры и художественной культуры Ренессанса.

9. АРХИТЕКТУРА БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

К VII веку н. э. относится возникновение культуры арабов. Начавшаяся с Аравийского полуострова экспансия арабских племен, объединенных идеями мусульманской религии — ислама, вызванная перенаселением, недостатком пастбищ для скота и социальным кризисом, охватила с течением времени огромный район, включавший страны Ближнего

и Среднего Востока, Северной Африки и Пиренейский полуостров. Арабы завоевали Сирию, Ирак, Иран, Египет и другие области.

Созданное арабами государство — халифат, — простиравшееся на огромные районы — от границ Индии до Пиренеев, прошло два периода своего существования: 1) халифат династии Омейядов (VII — первая половина VIII в.) с центром в городе Дамаске и 2) халифат династии Аббасидов (вторая половина VIII—IX вв.) с главным городом Багдадом.

Культура арабов в каждой из стран преломилась сквозь призму местных народных традиций, учтены были местные особенности — социальные, материальные и другие. Строительство, которое начало осуществляться арабами, в значительной мере основывалось на опыте и формах архитектуры того или иного региона. Архитектура арабов была очень разнообразна, в каждой из стран существовали свои особые композиции и применялись особые детали, но черты общности стиля все же преобладали над чертами отличия. Особое значение имело строительство мечетей и мавзолеев, учитывая определяющую роль религии. Но наряду с ними возводились и другие здания — дворцы, торговые ряды, инженерные сооружения, жилые дома.

Обильный и богатый архитектурный материал по архитектуре народов ислама не позволяет основательно его осветить в небольшого объема книге. Ограничимся выделением лишь основных, наиболее характерных и типичных признаков и моментов.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Основополагающее значение для формирования архитектуры арабов имело очень развитое по формам и конструкциям зодчество Ирана эпохи династии Сасанидов (226—651 гг.). От Сасанидов арабы восприняли композицию центрального сооружения, завершенного куполом повышенных эллиптических очертаний. Подобный прием использовался ими для культовых построек — мечетей и мавзолеев. Купол своим основанием опирался на четыре стены основного квадратного объема и на небольшие арочки — трюмпы, перекинутые в угловых частях последнего.

Заметим сразу, что формы арок в архитектуре арабов были различны. Обычный и самый простой из применявшихся типов — арка подковообразная, стрельчатая однолопастная, иногда трехлопастная. В Индии распространена была стрельчатая килевидная, более пологая арка. Для мавританской Испании характерна подковообразная арка, использовалась здесь и многолопастная зубчатая.

Основным строительным материалом архитектуры арабов являлся обожженный кирпич, отчасти камень — известняк, песчаник. Мрамор использовался, в частности, для небольших колонок, поддерживавших своды, которые применялись в архитектуре западных и африканских районов арабо-мусульманского мира.

Арки повышенных очертаний выкладывались обычно из кирпича. Нередко на них опирались распространенные в мусульманской архитек-

туре, наряду с куполами, не подшитые снизу деревянные балочные перекрытия, которые обрабатывались орнаментом.

Основные приемы в области архитектуры арабов — наличие дворового принципа организации плана зданий с галереями по периметру двора, плоские покрытия и кровли, в центричных помещениях — специфических повышенных очертаний с легкой стрельчатостью купола.

Зодчество мусульманских стран отличалось активным применением мелкомасштабного орнамента, преимущественно неизобразительного, равномерно заполнявшего ту или иную отведенную для него поверхность.

Сходны по своим планам культовые сооружения — мечети (храмы) и медресе (духовные школы-семинарии). План этих построек организуется обычно обширным прямоугольным двором, обрамленным галереями. Балочные перекрытия галерей покоятся на стрельчатых или подковообразных арках, опирающихся на небольшие колонки или же на прямоугольного сечения столбы-простенки. Наблюдаются и совмещения обоих этих видов опор.

Медресе отличались от мечетей тем, что галереи двора делились на мелкие помещения — худжры, в которых жили семинаристы.

Святыни мусульманских храмов ориентированы на Мекку — священный город мусульман. Это направление фиксировалось так называемым михрабом — небольшой алтарной нишей, находящейся в центре стены, обращенной к Мекке. Галерея, примыкавшая к этой стене, состояла часто из нескольких нефов, разделяемых колоннами, в то время как другие три стороны двора окаймлялись более узкими галереями.

В Иране и в некоторых других странах, в центре алтарной стороны двора сооружалось квадратное, перекрытое куполом молитвенное помещение. Вход в него оформлялся в виде крупного арочного портала. Порталы меньших размеров вводились на осях боковых сторон двора. За ними создавались дополнительные молитвенные залы. Главный фасад всего сооружения со стороны улицы оформлялся арочным порталом особенно больших масштабов (айван, или пиштак). Мотив арочного портала чрезвычайно распространен в архитектуре Ближнего Востока, он использовался не только в культовых, но и во всех прочих монументальных сооружениях. Главный фасад мечети дополнялся минаретами — стройными башнями; с их верхней площадки священник — муэдзин — созывал верующих на молитву.

Широко распространены были в архитектуре также мавзолеи — тюрбе. Композиционно они представляли собой кубический объем, завершенный куполом. Иногда мавзолеи составляли целые комплексы — некрополи, как, например, в Самарканде (Шах-и-Зинда).

Дворовый тип композиции был характерен и для светских сооружений. Путевые гостиницы — караван-сарай имели в центре обширный двор, окруженный различными помещениями. Во дворцах мусульманских властителей было несколько дворов, к которым примыкали залы и жилые помещения. Крыши в зданиях делались плоскими. Дворцы располагались на участках, огражденных крепостными стенами.

Жилые дома делились на мужскую и женскую половины — подворно и поэтажно. В случае двухэтажной структуры городского жилого

дома, верхний этаж нередко выступал в сторону улицы и имел зарешеченные балкончики типа эркеров.

К числу основных, наиболее значительных мечетей дворового типа относятся — Большая мечеть Дамаска (708 г.) и каирские мечети — Амра (642 г., перестроена в IX и в последующие века), Ибн-Тулун (879 г.) и Аль-Асхар (970—972 гг.).

Мечеть Амра имеет план в виде большого двора, обрамленного параллельными галереями — нефами, разделяемыми рядами стрельчатых арок на колонках античного происхождения. В центре, в сторону священной ниши — михраба, глубина перекрытой части здания значительно возрастает.

Известная мечеть Ибн-Тулун в Каире (IX в.) развивает тот же тип дворовой мечети. Особенностью ее является замена колонн, поддерживающих арки, прямоугольными в сечении пилонами.

Важнейшим районом распространения культуры был Сасанидский Иран. Государство это вобрало в свои пределы современный Иран, Афганистан, часть Закавказья — Армению и Грузию. Сасанидская эпоха в области архитектуры, как уже отмечено, явилась тем основанием, откуда арабы, овладевшие этими территориями, черпали многие строительные и художественные приемы; именно отсюда арабы восприняли совершенную систему купольных конструкций, распространившуюся затем в различных вариантах по всему арабскому Востоку.

На территории Ирана и Афганистана в средние века возникли и развивались крупные городские центры — Шираз, Исфаган, Газна, Герат, Кабул и другие. Города расчленялись на три части — цитадель (арк), шахристан (основная часть) и рабат (торгово-промышленное предместье). В пределах шахристана возводились диваны (официальные учреждения типа приказов), пятничная (соборная) мечеть, квартальные мечети, медресе, базары и другие постройки.

После распада халифата (с X в.) в отдельных районах «арабского мира» все сильнее стали проявляться местные национальные особенности, в том числе и в архитектуре. Дворовая мечеть во многом изменяется, приобретает новые черты. В Иране, Афганистане и в других регионах в композицию мечети вводятся издавна применявшиеся здесь купольные помещения, раскрываемые в стороны внешнего пространства арочными порталами — айванами. Характерна пятничная мечеть в Исфагане с обширным двором, опоясанным колоннадами, но имеющая крупные арочные айваны на обеих осях этого двора, а также собственно мечеть с куполом в глубине двора, там, где находится михраб. Основной материал сооружения — кирпич.

Типичен и выразителен облик медресе Мадаре-и-Шах в Исфагане (ил. 83), в частности мечеть с ее величественным пиштаком, фланкируемым двумя стройными и утонченно разработанными в завершающей части минаретами.

Ряд крупных мечетей, относящихся к периоду с XIV века и позже, находится, помимо Ирана, в Афганистане. Самой крупной пятничной мечетью Афганистана является Масджиди-Джума в Герате (XIV—XVI вв.), имеющая четыре айвана. Она включает двухъярусную арка-

ду, замыкающую внутренний двор. Очень характерен также комплекс Мазар-и-Шериф и его составная часть — Святилище Али (ил. 80) с купольными завершениями и обильно внесенной в убранство стен полихромной декорировкой.

Наряду с мечетями строились мавзолеи, обычно имеющие кубическую замкнутую форму и завершенные куполами.

В период с 1369 по 1406 год на территории Ирана, Афганистана и части Средней Азии существовало могущественное государство Тимура со столицей в Самарканде. Часть этой территории ныне — в пределах советской Средней Азии (Узбекская и Таджикская ССР). В застройке этого города принимали участие наряду с местными мастерами зодчие Ирана и Афганистана. В пределах Самарканда, Бухары и других городов этого региона сохраняется большое число первоклассных сооружений. Особенно известны прямоугольная площадь Регистан в Самарканде, ограниченная тремя монументальными зданиями медресе с порталами — пиштаками и расположенными по углам минаретами, а также мавзолей Тимура, известный под названием Гур-Эмир.

Характерной особенностью сооружений Средней Азии того времени является активное введение цвета в виде сплошных покрытий куполов, пиштаков, минаретов керамической поливной облицовкой с преобладанием небесно-голубого цвета, инкрустированной мозаичными вкраплениями синего, зеленого, белого и черного цветов, что создает на общем фоне желтовато-серых кирпичных стен совершенно особый, своеобразный декоративно-колористический эффект.

Выдающимся памятником архитектуры раннего времени является мечеть в городе Кордова в Испании (VIII—X вв.). В основе ее композиции — двор, ограниченный со всех сторон стеной. Крытая часть сооружения образуется большим числом нефов, разделяемых рядами тонких колонок. Между этими колонками перекинуты подковообразные арки, типичные для мавританской (мусульманской) Испании. Арки выложены из чередующихся темных и светлых камней. Над колонками — столбики, соединенные вторым ярусом арок, которые уже непосредственно поддерживают перекрытие (ил. 84). Интерьер в целом создает ощущение бесконечно глубокого пространства, разделенного рядами расходящихся во все стороны колонн и пересекающихся арок. Мотив аркады в мусульманской архитектуре встречается в самых различных формах и вариантах.

Купольные перекрытия и мечети центричного типа получают широкое развитие с XIV века. Примером может служить известная мечеть султана Хасана в Каире (1356—1362 гг.), представляющая собой ансамбль, состоящий из собственно храма, гробницы основателя и медресе.

Шедевром архитектуры (ислам с XII в. распространился на северную и центральную часть полуострова Индостан) является купольный мавзолей Таж-Махал в Агре (XVII в.) (ил. 82). Основной объем с четырьмя минаретами расположен на высокой террасе, по углам последней — два павильона: мечеть и гостиница для паломников. Сам мавзолей завершен большим луковичным, характерным для Индии куполом. Сооружение облицовано белым мрамором. Фасады декорированы поло-

гими стрельчатыми арками, оформлены порталами-айванами. Мотив стрельчатых арок и орнаментация использованы также внутри мавзолея. Архитектура Тадж-Махала торжественна и величественна.

Блестящим памятником светской архитектуры является дворец Альгамбра в Гранаде (XIV в.), воздвигнутый мусульманскими властями Испании. План Альгамбры определяется сочетанием ряда несимметрично расположенных дворов, объединенных огибающими их помещениями. Наиболее известен Львиный дворик Альгамбры (ил. 85), ограниченный со всех сторон галереями с узкими арочками, поддерживаемыми парными и одинарными мраморными колонками. Колонки эти, их резные капители, тончайший орнамент, покрывающий поверхности арок и стен, — все это создает впечатление ажурности и изысканности. Из Львиного дворика можно было пройти в соседние парадные залы.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Интерьеры дворцов и обычных жилых домов отличались в своем убранстве отделочными материалами и степенью художественности деталей и украшений, но вместе с тем в плане они имели и некоторые общие моменты.

И во дворцах, и в жилых домах, что отвечало восточным традициям, основным компонентом являлся двор с окружающими его портиками. В пределах дворцовых участков дворов могло быть несколько, кроме того, существовали и сады. В обычном жилом доме городского типа бывал один двор.

Дворцы располагались на территории, замкнутой крепостными стенами. Основное здание включало залы, галереи, комнаты, группировавшиеся вокруг главных дворов. Делалось все возможное, чтобы изолировать внутренние помещения от улицы. Помимо глухих наружных стен устраивался излом входного прохода, так что с наружной стороны внутренние помещения и двор совершенно не просматривались. Вся жизнь в домах сосредоточивалась во дворе или вокруг него. В южных странах вода — огромная ценность. Отсюда наличие источника воды во дворе — в виде фонтана или бассейна.

Дворы, как отмечено, часто ограничивались по периметру галереями. Последние отделялись от основного пространства простенками — пилонами или же колонками — каменными (мраморными), а в обычных домах — деревянными. В монументальных сооружениях (Альгамбра в Гранаде, Альказар в Севилье и др.) на колонки опирались богато орнаментированные арки, а сами колонки, выполняемые из мрамора, имели капители корзинообразного типа, обработанные различно, иногда сталактидами и орнаментацией.

Культовые сооружения — мечети, тюрбе и медресе — перекрывались, как уже упоминалось, куполами, в дворцовых и жилых зданиях явно преобладали плоские балочные перекрытия с плоскими крышами. Потолки бывали с неподшитыми балками или гладкие, покрывавшиеся

орнаментальной сетчатой резьбой. Своды использовались в виде подпружных арок или в качестве перемычек дверных проемов.

Существенным элементом интерьера были окна, закрываемые резными решетками из тонкого алебаstra или из дерева. Зарешеченные окна создавали в помещениях тонкий световой эффект. Сами оконные проемы, одинарные или сдвоенные, в большинстве случаев перекрывались арочками и располагались преимущественно в верхней части стен.

Основные декоративные средства связаны с обработкой, украшением стен. Последние в целом сохраняют свою плоскостность, сильно выраженные креповки отсутствуют. Применяются только вертикальные лопатки-лизены, а также горизонтальные, слабо выраженные тяги, фризy, бордюры. Для обработки стен использовался мотив очень плоской арки. Поверхности стен в нижней части, решаемой как панель, покрывались тонкой орнаментикой.

Орнамент, применявшийся арабами и именуемый обычно арабесками, состоял из сложно переплетающихся в виде сетки декоративных мотивов, геометрического и стилизованного растительного характера с дополнением надписей различных канонизированных почерков. Изображения человека запрещались мусульманской религией. Иногда одна орнаментальная «сетка» как бы накладывалась на другую. Узорчатые орнаментальные «ковровые» композиции всегда носили плоскостный характер. Этот мелкомасштабный орнамент, резной или живописный, применялся и для покрытия в виде лент-бордюров панелей или филенок, стен, потолков, сводов, баз и капителей колонн, дверных полотен (ил. 86), оконных решеток, использовался он и в изделиях прикладного искусства, в том числе в мебели, коврах, тканях.

В орнаментальных росписях, в расцветке резьбы преобладали красный и голубой цвета в сочетании с белым и позолотой; использовались и другие цвета — охристо-желтый, зеленый. Единой колористической гаммы не существовало: в различных странах Ближнего и Среднего Востока употреблялись свои особые сочетания красок.

В мусульманской архитектуре применялись следующие декоративные материалы: стук, алебастр, резное дерево, фигурный кирпич, мрамор, тесаный камень, поливные изразцы, фаянс, стеклянная мозаика, мозаика из мрамора, росписи, папье-маше, инкрустация из ценных пород дерева и слоновой кости.

Можно установить определенную последовательность в появлении декоративных средств. Ранее всего (с VII в.) стала применяться резьба по стуку и алебаstrу. На фасадах зданий в некоторых районах мусульманского мира в IX—XI веках использовалась фигурная облицовка из обожженного кирпича. В некоторых странах для фасадной обработки использовали цветной камень — белый, черный, розовый, выкладывавшийся геометрическими узорами.

С XI века начал применяться поливной декор. В последующие столетия глазурованная резьба по терракоте и глазурованные изразцы получили широкое распространение. Керамика — политая цветной глазурью мозаика и кафельные рельефные или гладкие изразцовые плитки — широко использовалась с XIV века для декорирования поверхностей стен, в

основном на панелях. Применялся и поливной кирпич. Самым распространенным видом отделки являлась резьба по стуку и алебастру.

В архитектуре арабов были очень распространены так называемые сталактиты — сочленение мелких, нависающих друг над другом консольных нишек. Сталактиты поддерживали выступающие формы, располагаясь в основании куполов, сводов, в нишах, под карнизами, на капителях колонн. Выполнялись они из гипса, терракоты и создавали исключительно тонкую игру светотени (ил. 87). Как отмечалось, в декорировке применялись и разноцветные мраморы.

Большого совершенства достигают изделия из резного дерева. В обработку вводились ценные породы, применялось наборное дерево. Инкрустировались не только кусочки дерева, но и слоновая кость.

Мебель была немногочисленна. Основное убранство составляли в жилых помещениях глубокие деревянные диваны-софы, оттоманки, устилавшиеся коврами, тканями и мягкими подушками, низкие столы и столики, иногда имевшие в плане форму многоугольника — шестигранника, восьмигранника. Деревянные ножки, спинки, локотники обрабатывались с применением различных геометрических, типичных для арабов орнаментальных мотивов, среди которых самое видное место занимала стрельчатая пологая арка. Среди других типов мебели были сундуки, этажерки, ширмы. Роль шкафов выполняли стенные ниши с дверцами.

В мебели высокого качества применялась инкрустация, в частности, с введением слоновой кости, перламутра, с яркой окраской орнаментированных частей.

В декоративном убранстве помещений важную роль играли ковры с мелким, сложноплетенным орнаментом. Превосходного качества большие ковры вешались на стены. Использовались и драпировки, занавеси для завешивания дверных проемов и различных частей помещений.

Существенное значение в убранстве жилых домов имела посуда — различных форм кувшины, чаши и другие изделия, выполнявшиеся из металла с чеканкой или же из керамики, фаянса с росписью.

10. АРХИТЕКТУРА КИТАЯ

Зодчество Китая относится к числу самых древних и своеобразных в мире. Оно отличается исключительной стойкостью традиций. Строительные приемы, возникшие более двух тысяч лет назад и прошедшие через весь феодальный период, сохранились без особых изменений до XIX века. В качестве главного исходного строительного материала здесь служило дерево, камень применялся в сравнительно ограниченном количестве.

Главной особенностью архитектуры Китая является ее конструктивность, простота исходных строительных материалов (преобладание дерева), мастерское использование их зодчими, которые простейшими средствами, приравливаясь к природным, климатическим условиям своей страны, сумели создавать из них в высшей степени характерные и за-

поминающиеся сооружения. Памятникам Китая чужда ложная монументальность и украшательство, их способность сохранять силу своего воздействия в течение веков обуславливалась не искусственными средствами, а прежде всего логичностью их структуры и использованных конструктивных приемов. Основной материал — дерево, применяемое и для каркаса, и для отделки построек, — не маскируется, а, наоборот, дополненное немногими, хорошо выработанными, красивыми деталями и цветом, является главным и конструктивным, и художественным средством в руках у зодчего.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Основная форма здания в Китае — прямоугольный в плане павильон, построенный из дерева, с каркасной конструкцией. Здание, расчлененное внутри на два-три нефа, имело наружную обходную галерею со столбами, поддерживавшими крышу. Эта структура применялась и для храмов, и для жилых домов. Главное различие существовало в размерах построек и в отделке, деталях. В архитектуре северных районов Китая с их суровым и холодным климатом активную роль играли массивные каменные и глинобитные стены зданий. Для юга, наоборот, характерны были более облегченные каркасные деревянные конструкции.

Характерным элементом китайского здания является крыша — высокая, двускатная или четырехскатная, или сочетание этих двух форм. В храмах обычно делались двухъярусные крыши, а в башнях-пагодах, входивших в состав храмового комплекса, количество крыш соответствовало количеству ярусов в них и достигало десяти-двенадцати. Скатыв имели изогнутую, провисшую форму. Концы крыш на углах здания загибались вверх. Соединение крыши с основным каркасом здания достигалось при помощи брусков — расположенных друг над другом ступенчатых кронштейнов. Сочленение последних получило название доу-гун. Доу-гуны укреплялись на столбах галерей или на деревянной обвязке стен. Они имели не только конструктивное, но и декоративное значение, обогащая фасады пластикой резных деревянных деталей. В монументальном сооружении на коньках крыши и ее ребрах иногда укреплялись керамические фигурки фантастических животных.

Общественные, культовые здания покрывались керамической черепицей, обычные жилые дома — бамбуковыми стволами, расчлененными и уложенными с прикрытием одного другим, серой черепицей или же просто соломой. Для храмов использовалась черепица синего цвета, в дворцовых строениях — золотисто-желтого. Здания общественного назначения возводились на каменных террасах, которые дополнялись лестницами и балюстрадами.

В монументальных храмах Китая, окруженных оградой, в главном здании зачастую имелся двусветный зал с большой статуей божества.

В границах храмовой территории располагались и другие павильоны — помещения для священнослужителей, странноприимные дома. Тут же находились и многоярусные храмовые пагоды, имевшие в плане квад-

ратную или октогональную форму, они строились из дерева, кирпича, камня. Многоярусные крыши украшались металлическими навершиями.

Вход в пределы храмового участка оформлялся в виде многопролетной мраморной или деревянной триумфальной арки — пай-лоу. Ворота эти делились столбами на три или пять проходов и дополнялись сверху резными панно, прикрытыми одинарной или двойной крышами.

Дворцы состояли из ряда комплексов, включавших несколько одноэтажных павильонов, в одном из них находился тронный зал, в другом — трапезная, в третьем — спальни и другие помещения. Жилые дома богатых людей также содержали павильоны, дворы и садики.

Необыкновенное своеобразие сооружениям Китая придавала окраска цветными лаками, которая защищала дерево от гниения и в то же время украшала здание. В наиболее значительных по архитектуре сооружениях колонны и стены покрывались преимущественно красной краской, балки — сине-зеленой, иногда с применением позолоты. Лакировкой стремились не закрыть и приглушить основной материал — дерево, а, наоборот, всемерно выявить, выделить его текстуру и строение. В монументальных сооружениях окрашенные и лакированные части дополнялись бронзовыми позолоченными деталями, фарфором, инкрустацией из перламутра.

Внутри зданий общественного назначения, во дворцах и храмах стены также окрашивались, а снаружи порой облицовывались глазурованными керамическими плитками. В верхней части наружных стен часто устанавливались вместо окон резные ажурные решетки. Перила галерей, оконные переплеты представляли собой сетки прямых сложно пересекающихся линий.

В средневековом Китае были созданы крупные архитектурные ансамбли. Из них особенно выделяется монументальный комплекс Пекина. Город охвачен мощными оборонительными стенами, протяженностью 24 километра (ил. 90). В северной части Пекина — прямоугольник «Внутреннего города», а к югу от него — «Внешний город». В границах «Внутреннего города» — «Императорский город», в центре которого последнее звено этой огромной пространственной композиции — «Запретный город». В нем — комплекс дворцовых сооружений, так называемый «Зимний дворец» — ныне музей Гугун (XV в.). Все эти города отделяются друг от друга кирпичными стенами, вокруг «Запретного города», кроме стен, был еще глубокий ров, наполненный водой.

Выдающимся памятником китайской архитектуры являются главные ворота «Императорского города» — «Тяньаньмынь» — «Ворота небесного спокойствия» (XV—XVII вв.). Они представляют собой большой деревянный павильон, размещенный на массивной каменной стене с арками. Павильон покрыт двойной изогнутой крышей. Перед воротами — пять мраморных мостов и по сторонам — мраморные столбы Хуа-Пяо. На большой площади перед Тяньаньмынь в 1949 году была провозглашена Китайская Народная Республика.

«Зимний дворец» — Гугун представляет собой ансамбль павильонов. Главный павильон — тронный зал — именуется «Павильоном высшей гармонии» («Тайхэдянь»). Он также построен из дерева. Стоит он на мраморной террасе со ступенчатыми спусками. По сторонам от него —

другие павильоны, красиво вписанные в окружающий пейзаж. Все основные строения «Запретного города» имеют двойные крыши из цветной черепицы.

В пределах «Внешнего города» — комплекс храма Неба (ил. 89), его главное здание — круглый двухъярусный «Храм молитвы за годовую жатву» (XV в.), построенный из дерева и увенчанный конической двухъярусной синей крышей. Стоит сооружение, как и другие, на террасе с мраморными балюстрадами и лестницами. Размещение всех этих сооружений определялось соответствующими светскими и духовными ритуалами.

С течением времени в китайском зодчестве возрастает интерес к декоративности. Основная конструкция храмов, пагод и различных архитектурных памятников перегружается большим числом деталей. Чрезвычайно характерны в этом отношении храм Конфуция в Цюй (XVI в.) и загородный императорский дворец Ихэюань.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Стилистические признаки, характерные для архитектуры культовых сооружений, распространялись и на жилые строения, имевшие обычно вид одноэтажного павильона с деревянными стойками и окружавшими его галереями — верандами. Более богатые жилища загородного типа состояли из нескольких павильонов, объединенных садами. Каркасность, легкость зданий, наличие в стенах сквозных решеток, галерей, дворики, зелень — все это способствовало активному воздухообмену, в помещениях устанавливалась прохладная атмосфера.

При наличии ряда общих строительно-конструктивных признаков в Китае всегда отмечалась резкая разница между богатыми домами со сложным общим планировочным решением, сложным сочетанием помещений и соединяющих их галерей, дворов, дворики и садов, с изысканными архитектурными украшениями, и обычными, более чем скромными жилищами городской и деревенской бедноты. Уже в X веке существовали обязательные для всех законы, регламентировавшие типы, размеры по ширине и высоте, оформление построек в зависимости от классового, социального положения их владельцев.

Отдельно взятое жилое здание средних размеров имеет деревянный каркас с тремя, пятью или семью пролетами по основному фасаду. Каркасный характер строения определяет и его интерьер, придавая ему особую структурную четкость. Стены из кирпича, заполняя пролеты между стойками, ограждают внутренние помещения. Боковые стены не имеют проемов и являются глухими. Как правило, задняя стена, обращенная к северу, имеет только небольшие окна, главный южный фасад раскрыт решетчатыми дверьми и окнами, очень разнообразными по рисунку перелетов и орнаментации. Наряду с окрашенными балками и стойками окна являются главным средством архитектурного «оживления» интерьера.

Во внутренних помещениях преобладает тот же колорит, что и снаружи зданий, но он более спокоен, светел и менее резок. Более яркие цвета

появляются только в виде дополнений, оттеняющих общую светлую гамму: красные стойки, зеленые или голубые балки с вкраплением белых орнаментированных участков.

Характерно, что интенсивная расцветка встречается относительно чаще в северных районах, на юге же во многих случаях предпочтение отдается черному, белому, серому, коричневому цветам, успокаивающим глаз, утомленный яркостью красок окружающей природы (примером может служить город Сучжоу). В отделке жилых помещений, в частности для облицовки панелей стен, применяются изразцовые плитки, а для обработки некоторых деревянных частей — резьба.

В отличие от японцев (см. далее), в быту которых мебель была сведена к минимуму, китайцы достаточно широко ею пользовались. Здесь применялись и применяются стулья, скамьи, кровати. Основной предмет мебели в домашних условиях — кушетки (полукровать-полудиван) со спинками с трех сторон. Помимо сравнительно крупнопредметной мебели, распространена легкая мебель небольших размеров. Мебель для сидения (табуреты, кресла) различные столики, полочки, подставки для ваз, а также ширмы имели обычно прямолинейные очертания, определяемые большим распространением негнущегося бамбука.

Часто мебель покрывалась лаком, в основном с черным, реже с красным и коричневым фоном и с отделкой позолотой; применялась в мебели для богатых домов резьба по лаку, инкрустация слоновой костью, черепахой, рогом, перламутром, металлом.

Китайская архитектура на протяжении веков связана была с изобразительным и прикладным искусством. Издавна развивалась здесь, помимо монументальной настенной живописи, станковая живопись на шелке, вырабатывались высокохудожественные лаковые изделия, предметы из бронзы с инкрустацией и без инкрустации, керамика, фарфор, изделия из перегордчатой эмали.

Важным элементом художественного убранства зданий в Китае с давних времен являлась живопись — монументальная (настенные росписи) и станковая в виде вертикальных, а иногда и горизонтальных, обычно шелковых свитков. В жилых сооружениях нередко применялась, станковая живопись, темами которой служили пейзажи, изображения птиц, цветов, растений.

Имея очень древнюю историю развития, китайское прикладное искусство достигло исключительного совершенства. Дворцовые сооружения и храмы содержали богатейшие собрания изделий, выполненных из различных материалов и в различных техниках — керамики, расписного фарфора, родиной которого является эта страна, из камня с резьбой, бронзовых сосудов с инкрустациями золотом, серебром, изделий из художественного лака, перегордчатой эмали. Условленные, сугубо декоративные, витиевато-извилистые контуры и линии предметов дополняли, во многом контрастируя, более простые и четкие формы интерьеров китайских зданий.

В простом и скромном жилище рядового китайца, где всегда царила чрезвычайная умеренность, обнаруживаются лишь одиночные мелкие художественные предметы.

11. АРХИТЕКТУРА ЯПОНИИ

Другим крупнейшим центром развития архитектуры на Дальнем Востоке является Япония. Японское зодчество с раннего времени было связано общностью приемов и традиций с архитектурой соседних стран дальневосточного региона, и прежде всего Китая. Но наряду с чертами общности здесь наблюдаются и свои особые национальные признаки. Воздействие Китая на японское зодчество отмечается на протяжении ряда исторических периодов, но особенно сильно оно проявлялось в раннее время.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Японские сооружения структурно и конструктивно во многом сходны с китайскими. Подобно Китаю, дерево являлось основным строительным материалом японских построек. Прогрессивные традиции старой деревянной архитектуры поддерживаются в известной мере и по сей день. Значительная часть японцев живет и в настоящее время в деревянных, облегченного типа домах. Простые конструктивные формы японской архитектуры, и прежде всего интерьер, оказали заметное воздействие на развитие европейской архитектуры второй половины XX века.

Японцы в своих строениях, подобно китайцам, не скрывали дерево как таковое. Основные строительные части окрашивались далеко не всегда и не полностью. Текстура самого материала, в частности камфарного дерева, бамбука и других, выявлялась, сучки, трещинки, волокна использовались в качестве декорирующих средств.

Дерево применялось для сооружений самого различного назначения. Сравнительно немногочисленные постройки из камня (крепостные и другие) следовали формам, возникшим в дереве.

Так же как и в Китае, основной, исходной композиционной формой монастырских, храмовых, дворцовых и жилых сооружений в Японии на протяжении веков был прямоугольный в плане, призматический павильон, перекрытый четырехскатной, двускатной крышей со стоечной деревянной каркасной конструкцией, поставленный обычно поперек основной оси участка. Как и в китайской архитектуре, к основному объему сооружения обычно примыкает открытая галерея, его опоясывающая. В пределах этой основной принципиальной схемы с течением времени сменялось и параллельно существовало огромное количество вариантов, каждый из которых отличался размерами, плановой, конструктивной разработкой и деталями.

Идентично китайским сооружениям в Японии разрабатывалась и конструкция крыши с «провисающими» скатами, крыша опиралась на сложную, хорошо продуманную и мастерски выполненную систему стропильных элементов с многоярусными кронштейнами, доу-гунами (по-японски «ток-ё») (ил. 92). Скелетно-каркасная структура японских сооружений была выработана исторически, вследствие необходимости обеспечить устойчивость в условиях повышенной сейсмичности страны.

Для Японии чрезвычайно характерны, помимо павильонных построек, многоярусные храмовые пагоды, композиционно сходные с китайскими (ил. 93).

При наличии многих общих черт с китайским зодчеством японскую архитектуру отличают свои особые признаки. Сооружениям Японии, как правило, не свойственна внешняя монументальность, они характеризуются удивительной простотой, естественностью архитектурных форм, легкостью конструкции, изяществом структуры, полным соответствием масштабам человека (ил. 94). Японские здания отличаются детальной, почти филигранной отточенностью всех резных деревянных элементов, активным введением цвета в виде нескольких ярких, хорошо сгармонизированных красок, контрастирующих со светлой поверхностью стеновых панелей или общим темным тоном деревянных конструкций. К частным признакам японских построек следует отнести наличие в ряде сооружений открытого свайного основания, сравнительно простых по рисунку ограждений террас и галерей, а также широкое использование скользящих деревянных стеновых панелей и раздвижных дверей.

В отличие от китайской архитектуры, японская в своих планировочных решениях чаще следует принципу асимметрии.

Особенно типичны деревянные жилые дома Японии, строившиеся в виде павильонов, размещенных среди зелени. Жилье богатых людей состояло нередко из нескольких павильонов. Основное помещение главного павильона — зал для гостей находился за верандой, охватывающей главный фасад. Остальные комнаты, жилые и хозяйственные, — в задней части дома. Павильон ставился обычно на повышенный цоколь или на сваи, с целью предохранения от грунтовой сырости. Внешние стены японского дома состоят из оштукатуренной бамбуковой решетки, потолок — из деревянных досок, покрытых лаком. Перегородки «фусума» и оконные рамы — передвижные, представляющие собой ширмы — решетки, обтянутые промасленной бумагой, пропускающей свет. Применение подобной конструктивной системы давало возможность выделить то или иное количество комнат, отдельные помещения могли быть объединены друг с другом, часть дома могла превращаться в веранду и т. д.

Циновка — мерило, модуль японского дома. Размер ее обычно $1,8 \times 0,9$ м. Внешние габариты дома и всех его помещений делаются кратными размерам этой циновки. Такая конструкция экономична и антисейсмична, она порождена благоприятными географическими условиями страны и прежде всего теплым климатом. Легкость деревянного каркаса обусловлена тем, что в Японии растут преимущественно мелкие породы деревьев.

В объемно-пространственном отношении японские архитектурные ансамбли во многом сходны с китайскими.

Высшие достижения японской архитектуры связаны с монастырскими комплексами. Назовем известные ансамбли — Хорюдзи в древней столице городе Нара (с VII в.), Якусидзи (возник в VII—VIII вв.), Тодайдзи (VIII в.), Тюсондзи в Хираидзуми (X—XI вв.), Бёдоин в Удзи (XI в.) близ Киото, Дзисёдзи (XV в.).

Ряд композиционных принципов древних сооружений получил последующее развитие в XIV—XVIII веках.

Одним из выдающихся памятников является монастырь Тюсондзи в Хираидзуми с замечательным Золотым залом (Кондзикидо). Столь же примечательны Золотой храм (Кондо) и пагода монастыря Хорюдзи. Храм Хорюдзи — одна из древнейших дошедших до нас деревянных построек мира. С горизонтальным строем небольшого по размерам сооружения контрастирует пятиярусная пагода, высотой 33,5 метра, внутри которой проходит сквозная деревянная мачта, обеспечивающая устойчивость строения. В основе конструкции Золотого храма 26 деревянных колонн, установленных на каменном цоколе. Крыши храма (высота последнего 25 метров) покрыты черепицей китайского происхождения. Система креплений с крошечными несомненно также заимствована из китайских сооружений.

В период феодализма (с конца VII в.) особое внимание обращается на застройку новой столицы Японии города Хейана (Киото). Центральное положение занимает здесь ансамбль монастыря Бёдоин в Удзи близ Киото с превосходным «Храмом Феникса». Последний был построен в качестве увеселительного дворца династии Фудзивара, но в 1053 году изменил свое назначение и стал храмом. На симметричном участке с прямым проходом по оси — вставленные друг в друга прямоугольные дворы. В центре, посередине пруда, на небольшом островке — каркасный павильон, перекрытый двускатной крышей. Сооружение имеет в плане форму фантастической птицы Феникс с двумя распахнувшимися «крыльями» — флигелями. Тонкие опоры с доу-гунами несут легкие и изящно изогнутые крыши. В здании — превосходная резьба по дереву, черный и золотой лак, инкрустация перламутром, ажурная бронза с гравировкой. Все это — характернейший пример утонченного искусства придворных кругов того времени.

Замечательным образцом японского светского зодчества может служить Золотой павильон в Киото (конец XIV в.) — увеселительный дворец, позже — в 1408 году переделанный в буддийский храм Рокуондзи. Название «Золотой павильон» связано с покрытием кровли пластинками листового золота, что наряду с тонкой и легкой архитектурной конструкцией сооружения придает ему черты особой изысканности. При всей монументальности форм внутренняя структура сооружения — что типично для Японии — определяется передвижными бумажными ширмами, скользящими по специальным желобкам.

Характерным примером монументальной архитектуры Японии может служить и храм в городе Осака, с его сильно выступающими многослойными крышами, учащенной ритмичкой фасадных членений и превосходно выработанными многочисленными резными из дерева деталями.

Характерной особенностью архитектуры Японии является общность композиционной структуры храмовых и светских сооружений, что облегчало взаимную их трансформацию.

Начиная с XV—XVI веков на первое место в японской архитектуре все более выступают замковые сооружения, жилые строения. Заметным явлением в архитектуре Японии служат павильонные постройки в парках и садах, органически сочетающиеся с окружающим ландшафтом, в частности многочисленные павильоны для чайной церемонии, игравшей значительную роль в жизни японцев.

Архитектурные сооружения Японии не противопоставляются природе, они хорошо вписываются в пейзаж, как бы растворяясь в нем.

Ограниченность естественной среды привела к культивированию в Японии небольших, искусственно созданных садов, планировка и декорировка которых воспроизводили многообразие видов и форм природы. Распространены повсюду чисто пейзажные сады обычно небольшого, по существу камерного характера. При их создании хорошо использовались неровности почвы, рельеф местности и местные природные условия. Планировка чрезвычайно разнообразна. В этих садах — искусственно насыпанные холмики, извилистые тропинки, пруды, речки с каскадами воды и крутыми мостиками, перекинутыми через протоки, беседки; живописны группы деревьев, созданы лужайки с декоративными павильонами. Площадочки, дорожки тщательно оформляются, вводятся мелкие детали — камни, карликовые деревья, кустарники, настил мха, цветы, придающие садам особый уют.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Выше указывалось, что наличие передвижных щитовых участков стен позволяло непосредственно связывать внутреннее пространство японского дома с верандой и садом. Характер японского жилого интерьера определялся плоскостями потолка и особенно — тонких стен, образованных циновками, усащенным, но очень четким рисунком оконных переплетов, резьбой на потолочных балках.

Японские жилые дома составляют вообще очень своеобразное явление. Предельно легкие деревянные каркасные постройки, как уже отмечено, разделяются внутри циновками (ил. 95), при передвижении которых меняются габариты отдельных помещений. Здесь все чрезвычайно функционально и логично.

Основным элементом внутреннего облика помещений являются двери стенных ниш. Одна из этих ниш — «ниша красоты», игравшая особую традиционную роль и имевшая размеры в одну циновку (токонома), оформлялась декоративными свитками, вазой для цветов, статуэтками культового содержания. Остальные ниши заменяли шкафы, они имели раздвижные дверцы или открытые ритмично размещенные полки.

При почти полном отсутствии мебели (отсюда особая строгость внутреннего облика дома) основным элементом были светлые тона древесной обшивки стен и потолка, иногда покрытого резьбой на балках, смягченные цвета передвижных перегородок, ширм (амадо, бебу). Полы застилались толстыми циновками. Обычай японцев отдыхать, сидя на корточках или же на коленях на мягких циновках пола (на них же они и спали), приводил к отсутствию привычной для нас мебели. Низкие столики, небольшие шкафчики, редкие кресла (в основном только для знатных особ) ограничивали домашнюю обстановку.

Интерьеры японских домов дополнялись произведениями изобразительного и прикладного искусства. Изобразительное искусство светского содержания представлялось свитками с живописью тушью и водяными

красками с пейзажными мотивами, изображениями растений, цветов, птиц, животных, надписями (ил. 96). Из изделий прикладного искусства распространены были вышивки по шелку, лакированные шкатулки с сюжетами и орнаментальными композициями, фарфор — вазы, чайные сервизы. При обработке изделий прикладного искусства, выполнявшихся из дерева, — лапцов, шкатулок и других, применялась инкрустация из слоновой кости, перламутра, вводилась позолота.

12. АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Зодчество Древней Руси — яркая страница в истории мировой архитектуры. Развиваясь, оно прошло большой и сложный путь, отражая своеобразные социальные условия жизни народа.

Древнерусское зодчество при наличии большой монументальности характеризуется чрезвычайной пластичностью форм, каким-то особым ощущением их спокойствия и незыблемости, соизмеримостью с размерами человека, его масштабами и потребностями. Все это относится так же в полной мере к интерьерам светских и культовых сооружений.

Древнерусское зодчество, развивавшееся на протяжении восьми веков, до конца XVII столетия, дает целостную картину развития достаточно устойчивых и постепенно эволюционирующих стилистических черт и признаков. Параллельно развивались формы деревянной и каменной архитектуры, причем деревянное строительство явно преобладало и оказывало значительное влияние на каменное. Основным строительным материалом на Руси — дерево — использовался для строительства всех видов сооружений — жилых домов, городских укреплений, дворцовых зданий, церквей. Город Древней Руси вплоть до XVII века оставался в основном деревянным. В деревянных постройках объемно-планировочная структура определялась бревенчатой конструкцией и ее естественными параметрами; однако при всей «жесткости» деревянной строительной системы народные мастера-зодчие умели композиционно ее разнообразить и пластически оживить. В результате возникает очень широкая композиционная «амплитуда» от простейшей крестьянской избы-сруба до сложнейших объемных решений, типа шатровых и ярусных храмов.

С XI века постепенно начинает распространяться и каменное строительство. Сначала этот процесс шел очень медленно, но в последующие столетия он заметно ускорился. В городах начинают строиться каменные церкви, самые значительные дворцовые здания, и позже, с XVII века — богатые жилые дома. С XIV века из камня возводятся и оборонительные стены городов. Самые ранние монументальные сооружения относятся к эпохе Киевской Руси, за ними следуют замечательные памятники архитектуры Владимира, Суздаля, Новгорода и Пскова и, наконец, величавые соборы и дворцовые комплексы Москвы — соборательницы русских земель.

В каменном светском строительстве, в жилых и дворцовых постройках преобладали асимметричные и очень живописные решения. Сложные

организмы, такие, как дворцы — Большой Кремлевский Ивана III и другие складывались из ряда простых объемов — палат, соединяемых переходами и галереями, в чем нельзя опять-таки не видеть воздействия деревянных построек.

В культовом каменном строительстве на века утвердился тип кубического храма, внутреннее пространство которого определялось наличием параллельных нефов с четырьмя, шестью и большим числом опорных крещатых столбов, поддерживающих своды и купола; число последних составляло от одного до пяти. При наличии сходной объемной и конструктивной структуры, русские культовые сооружения дают картину чрезвычайного разнообразия размеров, объемных форм и средств декоративной обработки сооружений. Подавляющее большинство сооружений до XVI века включительно отличается органичностью и единством объемной композиции и конструктивного решения, их внутренняя структура четко и последовательно выражается во внешних формах.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Первый значительный этап в развитии русской культуры, в том числе и архитектуры, нашел свое проявление в эпохе Киевской Руси. Период расцвета Киевского государства — конец X—XI века. В эти десятилетия в Киеве наряду с деревянными сооружениями появляются дворцы, храмы и крепостные башни, построенные из кирпича и камня, выложенных рядами на розоватого цвета известковом растворе и образующих «полосатую» кладку. Крупнейшим памятником архитектуры Киева явился Софийский собор (ил. 97) (начат в 1037 г. — окончен в конце XI в.), первоначальный облик которого позже был искажен перестройками. Церкви на Руси имели не только культовое, но и общественное назначение. Это усиливало то внимание, которое уделялось их строительству. Первоначально Софийский собор представлял собой пятинефный крестовокупольный храм с тринадцатью главами, из которых пять средних были более крупными, а центральная, осевая, самой большой. С севера, юга и запада собор окружался открытыми одноэтажными галереями на аркадах. С восточной стороны каждый из пяти нефов завершался полукруглой в плане апсидой. Спустя несколько десятилетий наружные галереи были надстроены вторым этажом. Кроме того, возник еще один ряд одноэтажных галерей, появились башни, заключавшие лестницы для подъема на хоры. Значительно позже — в XVII—XVIII веках надстроили и наружный ряд галерей, возникли прямоугольные контрфорсы, основная кладка скрылась под слоем штукатурки, на северной и южной сторонах возвели новые купола, были произведены и другие существенные изменения в архитектурном облике храма.

Меньше преобразований произошло внутри собора. Стены и своды были покрыты монументальной фресковой живописью и мозаикой. Изображения, в которых ясно просматривается стилистическая общность со статуарными, статичными образами Византии, полны торжественности и парадности. В главной алтарной апсиде мозаики размещены в трех ярусах.

В верхнем — большая торжественная фигура Богоматери с поднятыми руками. Мозаики набраны из кубиков смальты разного цвета. Яркие чистые краски с преобладанием сине-лиловых тонов декоративно выделяются на сверкающем золотом фоне. Монументальная живопись киевской Софии, сплошным ковром покрывавшая архитектурные формы и органически связанная с ними, является высшим достижением искусства той эпохи.

Большие масштабы, целостное композиционное построение и ряд других признаков позволяют провести грань между Софией в Киеве, первым крупным монументальным сооружением Древней Руси, и современными ему византийскими храмовыми постройками.

Следующая стадия развития архитектуры Древней Руси связана с Великим Новгородом. Здесь, в середине XI века (1045—1050), был построен Софийский собор с пятинефным внутренним пространством, строгий, композиционно собранный и величавый. Несмотря на последующие перестройки, собор сохранил до наших дней свои основные черты, и прежде всего монументальность и лаконичность облика. Новгородская София в основном построена из камня, кирпич использован лишь частично — в кладке арок, окон, порталов. Фасады собора расчленяются широкими пилястрами — лопатками, которые выражают внутреннее строение храма. Между ними так называемые закомары-завершения, соответствующие сводчатым покрытиям нефов. Собор увенчан пятью главами, над башней, ведущей на хоры, находится еще одна — шестая глава. Внешний облик собора не имел каких-либо декоративных деталей. В интерьере основную роль играют мощные крещатые столбы, несущие своды. И стены, и столбы, и своды, так же как в киевской Софии, были покрыты живописью, в данном случае исключительно фресками.

В XII веке в Новгороде устанавливается республиканская форма правления. Вместо больших храмов, возведение которых было связано с княжеским периодом, строятся церкви однокупольного типа. Широко известна церковь Спаса-Нередицы близ Новгорода (конец XII в.), в которой определилась типичная для последующего развития русского зодчества форма — необычайно простая, призматическая, близкая к кубу. Фактически она возникла из больших храмов, таких, как киевская и новгородская Софии, но там было пять внутренних нефов и пять куполов в основной части здания, здесь же эта система еще более упрощается, вводятся лишь три продольных нефа и только один купол. Выявление внутренней структуры сооружения снаружи — характерная черта, проявившаяся уже в самых ранних сооружениях Древней Руси, обнаруживается и здесь, на фасадах Нередицы — трехчастное деление, внутренние своды определили появление арок-закомар, на восточной стене трем нефам соответствуют три алтарные апсиды. Единственный купол поддерживается четырьмя внутренними столбами. Существующее в настоящее время луковичное покрытие купола появилось позже. Первоначально купол, как и во всех древнерусских храмах, был шлемовидным. Типичны узкие, щелевидные окна на фасадах и на барабане купола.

Церковь покрыта обмазкой и побелена. Лепные детали на фасадах почти отсутствуют. Слегка неровные, «текущие» линии штукатурных по-

верхностей фасадов, углов здания, лопаток, закомар придают сооружению мягкую пластичность. Церковь Спаса-Нередицы была разрушена немецкими фашистами, но в настоящее время восстановлена. Первоначально она вся была расписана фресками — от пола и до купола включительно. Фрески сохранились на уцелевшей части сооружения. Поверхности стен и сводов членились коричнево-красноватыми полосами на отдельные большие поля, нередко даже не совпадающие с границами архитектурных членений. В границах этих полей были изображены святые и различные религиозные сюжеты. Общий колорит фресок определялся типичным для других фресковых росписей голубоватым фоном, на котором выступали охристые, коричневатые и белые пятна — лики святых, нимбы, детали одежды.

Близка по своему типу к Нередице церковь в Старой Ладогe, относящаяся к XII веку, в которой сохранились остатки замечательных фресок того же времени (ил. 98).

Новгородские церкви XIV века всегда очень скромны по размерам. При сохранении кубической формы, наблюдаемой в церкви Спаса-Нередицы, в них уже другая система покрытия. Каждый из фасадов завершается трехлопастным фронтоном, крыша же приобретает восьмискатную форму. Примером может служить церковь Спаса на Ильине, получившая мировую известность благодаря сохранившимся в ней фрагментам фресок знаменитого живописца Феофана Грека. Первоначально этими фресками было покрыто все внутреннее пространство. На фасадах этой и других современных ей церквей уже возникают украшения, декоративные детали, нишки, впадинки, выкладываются арочные покрытия типа сандриков, фигурные кресты и другие формы.

Близок к Новгороду по характеру архитектуры город Псков. Здесь тоже возводились многочисленные одноглавые церкви, строившиеся из местного грубо околотого плитняка. По сравнению с новгородскими они более массивны и отличаются особой сочностью форм. Типична в этом отношении церковь Василия на Горке, построенная в начале XV века.

Колоколен в Новгороде и Пскове не строили, они появились в Москве позже, в XV веке. В Пскове существовали только звонницы — каменные стенки, завершавшиеся невысокими круглыми столбами, между которыми подвешивались колокола. Иногда колокола крепились просто к толстому деревянному брусу, укреплявшемуся на врытых в землю деревянных столбах.

Крупным центром зодчества было Владимиро-Суздальское княжество. Здесь во второй половине XII столетия был построен ряд первоклассных сооружений, возведенных из высококачественного белого камня — известняка. При князьях Андрее Боголюбском и Всеволоде III во Владимире строятся храмы и дворец, которые должны были содействовать прославлению столицы княжества. Самое крупное сооружение Владимира — Успенский собор, начатый строительством в 1158 году и затем, после пожара, перестроенный. Первоначальное здание было окружено галереями, добавлены четыре главы, внесены и другие изменения. Расширенный и переделанный собор получил необычайно гармоничное, композиционно четкое, превосходно проработанное во всех деталях бело-

каменное оформление. Фасады собора расчленены на отдельные вертикальные поля, разграниченные тонкими полуколонками и завершенные закомарами. Посередине высоты здания проходит широкая лента — колончатый пояс, состоящий из маленьких колонок, соединенных арочками. Главы завершены шлемовидными покрытиями. Медная крыша была первоначально позолочена. Внутри собор был расписан фресками и содержал драгоценную утварь.

Другое ценнейшее произведение владимиро-суздальского зодчества — Дмитриевский собор (1194—1197) (ил. 99), служивший придворным храмом. Сооружение имеет кубическую форму, внутри его — четыре опорных столба, поддерживающих единственную главу. С восточной стороны — три апсиды. Это самый богатый по убранству храм. Система декоративного оформления в основе та же, что и в Успенском соборе, но роль скульптуры здесь несравненно большая. Применена сложная орнаментальная резьба — даны скульптурные изображения святых, маски, грифоны, животные, птицы, растительные и другие мотивы, высеченные из белого камня. Изображений так много, что они превращают верхнюю часть стены над широким горизонтальным поясом в сплошную орнаментально разработанную «ткань». Орнаментация применена и между колонками основного пояса, в обработке барабана главы между колонками и в верхней части апсид. Рельефы Дмитриевского собора вдохновлены народным творчеством, но ряд образов в них связан с византийским и восточным влияниями, переработанными народной фантазией. Сходная скульптурная декорация наблюдается и в некоторых других памятниках Владимира и Суздаля (ил. 101). Дмитриевский собор в свое время, как и другие храмы, был целиком расписан фресками, сохранившимися лишь фрагментарно.

В Боголюбове существовал дворец князя Андрея Боголюбского, находившийся в пределах княжеского замка. Дворец непосредственно был связан с придворным собором. От этого комплекса до нашего времени дошел лишь небольшой фрагмент — двухэтажная лестничная башня с частью перехода из башни в собор. Характерно, что в лестничной башне применены те же мотивы, что и в почти одновременно создававшихся храмах: аркатурный пояс с колонками на небольших, вделанных в стену кронштейнах. Это доказывает, что светские сооружения Древней Руси обладали общностью стиля с культовыми сооружениями.

Новая страница в развитии русского зодчества и монументального искусства связана с Москвой — объединительницей русских земель. С 1485 по 1495 год русскими мастерами, совместно с приглашенными итальянскими архитекторами, вместо старых каменных обветшалых стен Московского Кремля были построены новые, более мощные и высокие, кирпичные. Строительство велось на основе последних достижений фортификационной техники. Вновь возникший Кремль стал самой крупной и современной крепостью в Европе. Непрístupные стены, завершенные бойницами и зубцами, достигали по высоте от 10 до 17 метров и дополнялись мощными башнями прямоугольной и круглой формы. Фортификационные качества Кремля усиливались его расположением на холме и наличием с двух сторон водных преград — реки Москвы и впадавшей

в нее речки Неглинки. С третьей стороны был создан искусственный канал с подъемными мостами.

В пределах Кремля в это же время началась перестройка соборных зданий. В 1470-х годах итальянским зодчим Аристотелем Фиораванти на месте старого был возведен новый Успенский собор (ил. 100). Архитектору было предписано создать его по образцу Успенского собора во Владимире. В свою очередь московский храм явился позже примером и образцом для ряда подобных сооружений XVI века. План собора в соответствии с установившимися традициями делится на три продольных и три поперечных нефа, подкупольные столбы приобрели в виде исключения круглую форму и по отношению к общей площади занимают гораздо меньшее место, чем массивные опоры в новгородских церквях. Современники говорили, что собор построен «палатным» образом (ил. 102). Действительно, внутренний объем воспринимается как единое большое свободное пространство. Собор имеет пять алтарных апсид. Храм перекрыт по законам. Стены, выложенные из кирпича, в соответствии с итальянской практикой, впервые в русском строительстве облицованы камнем.

Своими четкими объемами, пропорциями, правильностью выкладки форм собор производит впечатление монументальности и величия. Златоглавый Успенский собор являлся центральным сооружением Кремля и всей Москвы того времени. Декоративные элементы на фасадах ограничены аркатурным фризом, опоясывающим собор на половине его высоты. Мотив аркатуры с колонками воспринят был от памятников Владимира XII века.

Во второй половине XV столетия, при Иване III сложился комплекс Большого Кремлевского дворца, который представлял собой живописную группу каменных и деревянных корпусов с высокими цветными кровлями. Асимметричная, многообъемная композиция Кремлевского дворца была обусловлена традициями русской деревянной архитектуры, определившимися в более раннее время. Дворец состоял из ряда палат, флигелей, соединяющих их переходов и крылец. Из них сохранилась лишь Грановитая палата (1487—1491) — обширный зал, перекрытый сводами, опирающимися на наружные стены и центральный массивный квадратный в плане столб. Стены и своды палаты были сплошь покрыты живописью. Существующая в настоящее время роспись конца XIX века, сухая и жесткая, напоминает первоначальную лишь по самым общим композиционным признакам.

Московская архитектура в XVI веке обогатилась рядом выдающихся сооружений. В 1530-х годах в селе Коломенском под Москвой была построена церковь Вознесения (ил. 103) необычной до этого времени в каменном строительстве шатровой формы — в виде высокой пирамидальной башни. В основании церкви — форма квадрата (четверик) с небольшими выступами с каждой стороны, выше расположен восьмигранник (осьмерик); композиция завершается высоким шатром. Основной объем окружен на уровне земли открытой галереей на арках с лестницами. Сооружение явилось монументом, посвященным значительному в то время событию — рождению сына Василия III, будущего царя Ивана Грозного. Высокий и стройный храм, поставленный на холме, на берегу Москвы-реки, вознесся над просторами полей и лесов. Зодчий, строивший его,

проявил удивительное умение органично ввести архитектуру в окружающую природную среду.

Своеобразная композиция этого сооружения была связана своим происхождением с традициями русского деревянного строительства Севера, где высотный тип храма был чрезвычайно распространен.

Спустя двадцать пять лет в Москве, у стен Кремля, на Красной площади зодчими Бармой и Посником был построен еще один храм высотного, шатрового типа — собор Василия Блаженного (ил. 104). Композиция его объединяет целых девять столпов. Все девять, составляющих чрезвычайно живописное целое, объединены в своем основании галереями и крыльцами, как и церковь в Коломенском. Сложный ритм девяти башенных объемов, увенчанных сочными луковичами, обилие деталей, архитектурных и живописных, яркая полихромная расцветка — все это не имеет аналогии в русском зодчестве (ил. 105). Вместе с тем архитектура этого сооружения чрезвычайно убедительно выражает черты русского национального стиля, его народную основу, связанную, в частности, с русским деревянным зодчеством и прикладным искусством, с орнаментом, резными изделиями из дерева.

Однако каменные шатровые храмы являлись все же исключением. Большинство строившихся в XVI и XVII веках церквей возводилось в основном типе кубических сооружений — одноглавых или пятиглавых с куполами луковичной формы. Преобладали церкви средних и небольших размеров. Нередко закомары, отрезаемые карнизом от основной части стены, дополнялись в этих сооружениях вторым и третьим рядами арок меньших размеров. Благодаря этому церковь в завершающей своей части представляла как бы пирамиду, служившую основанием куполу. К основному объему церкви нередко с западной входной части примыкала низкая и широкая пристройка, перекрытая на два ската, — трапезная. К ней, в свою очередь, примыкала колокольня.

XVI век — период строительства и перестройки ряда крепостных сооружений, вызванных необходимостью укреплять Москву.

В первой половине XVI столетия построены, в частности, каменные кремль Нижнего Новгорода, Тулы, Коломны, усовершенствованы укрепления Пскова. В конце этого столетия крепостные сооружения получил Смоленск. Созданы были укрепления вокруг крупных монастырей — Соловецкого на Белом море, Кирилло-Белозерского (ил. 107), Троице-Сергиева близ Москвы. Все крепостные сооружения строились с максимальным учетом природных условий; стены и башни располагались там, где это подсказывалось требованиями обороны и давало максимальный экономический и стратегический эффект. Искусственные сооружения дополнялись рвами с перекинутыми подъемными мостами. Кирпичные стены строились с использованием местного камня, высота их достигала в отдельных случаях 20 метров, а толщина — 6 метров; башни доходили в высоту до 25—30 метров. Все эти крепостные сооружения обладали, да и по сей день обладают большой силой эмоционального воздействия, они живописны, художественно выразительны.

Система обороны самой Москвы в XVI веке продолжала усиливаться. Основная, примыкающая к Кремлю часть Москвы была опоясана еще

трем оборонительными линиями укреплений. Из камня были возведены стены с башнями Китай-города и Белого города, кроме того, деревянные стены ограничили территорию так называемого Земляного города.

Как отмечено выше, ведущим видом строительства на Руси являлись деревянные постройки. Помимо каменных церквей были распространены и деревянные. Кроме того, из дерева строились самые различные сооружения — от жилых и хозяйственных зданий до больших дворцовых с разветвленной планировочной системой.

Основным мерилom, модулем деревянной архитектуры является бревно или брус нормальной длины. Четыре бревна, образующие по контуру прямоугольник и связанные в концах посредством врубок, создают венец, укладываемый горизонтально. Бревна в венце связываются между собой в основном двумя способами врубок — «в обло» и «в лапу». Врубку «в обло» можно наблюдать только в очень старых зданиях и деревенских избах. Второй тип врубки — «в лапу» — сложнее первого, но прочнее конструктивно. Венцы накладываются один на другой, и в результате образуется сруб. Вследствие того, что размеры сруба определяются по горизонтали длиной бревна, то при строительстве зданий больших размеров необходимо соединять несколько срубов, располагающихся в том или ином порядке. Квадратный сруб носит наименование четверика, сруб же восьмиугольной формы, образованный восемью бревнами — восьмериком.

Деревянный сруб, или же — что реже — срубы, присоединенные друг к другу, составляли основу традиционного русского крестьянского дома — избы. Перекрытие производилось обычно на два ската. По этому же принципу иногда (главным образом на Севере) строились большие деревянные дома на подклетах или в два этажа. Примером может служить крестьянский дом в селе Заозерье, перенесенный в настоящее время в заповедник на остров Кижи.

Описанная выше система рубленых построек составляла в тех или иных вариантах основу многих деревянных одноярусных храмов, так называемых клетских.

Архитектура древнерусских шатровых храмов была чрезвычайно разнообразна и основана на различных сочетаниях четвериков и восьмериков, а также венчающего пирамидального шатра, который также часто образовывался постепенно уменьшавшимися в высоту венцами. Примером могут служить деревянные церкви в селе Турчасове на реке Онеге. В некоторых случаях деревянные церкви получали сложную композицию, основной объем дополняли пристройки-прирубы, силуэт обогащался большим числом луковичных глав. Характерна всемирно известная церковь острова Кижи на Онежском озере (ил. 111). По этой же системе построены и каменные шатровые церкви, в частности, названные ранее церковь в Коломенском и собор Василия Блаженного.

Архитектура XVII века продолжала развивать приемы предшествующего периода, но отличалась повышенной декоративностью форм, еще большим, чем ранее, разнообразием мотивов, активным применением пластических деталей и цвета во внешнем и внутреннем облике зданий. Строительство продолжало расширяться — и гражданское, и культовое. Строятся большие жилые дома бояр и купцов, дворцовые комплексы.

Примером каменных боярских и купеческих домов-особняков являются известные Поганкины палаты в Пскове, построенные также в XVII веке. Во внешнем их облике — типичные для Пскова сдержанность и простота. Поганкины палаты не дворцовое, а купеческое здание. Однако архитектура псковского сооружения во многом сходна с московскими кремлевскими и другими постройками своей асимметрией и живописностью объемов, их пластичностью, сочностью деталей. Крыльцо Поганкиных палат построено, как и все входные крыльца старых домов Пскова, весьма характерно — с крутыми лестничными маршами, низкими круглыми столбами, «ползучими» арками. Внутри Поганкиных палат и других современных им псковских зданий — небольшие горницы, низкие, давящие своды, маленькие окна в толстых, массивных стенах.

Из всех сооружений XVII столетия каменные церкви отличаются наибольшей декоративностью. Их облик складывался в результате сильного воздействия двух начал — деревянного зодчества и декоративных форм светских зданий. Обилие украшающих форм придает им нарядный, живой характер, но чаще всего этот результат достигается за счет игнорирования конструктивной и функциональной логики. Выше уже отмечалось, что в церквях XVI и XVII веков увеличивается число закомар и кокошников, располагающихся в несколько ярусов и «отрезанных» от основных стен здания тягами и карнизами. Этот прием гораздо чаще встречается в XVII веке, чем в предыдущем столетии. В некоторых храмах XVII века фасады основного объема разделены на ярусы с окнами в каждом из них. Снаружи создается впечатление деления сооружения на изолированные этажи, чего нет на самом деле — внутренний объем остается нерасчлененным. Зодчие XVII века широко применяли также декоративные мотивы — резные наличники окон, колонки, одинарные и парные, тяги, карнизы, арочки, кокошники, нишки и другие. Эти тенденции и формы наблюдались в таких сооружениях предыдущего времени, как собор Василия Блаженного, теперь они умножаются и становятся правилом. Фасады церквей ярко раскрашиваются, в их оформлении нередко применяются цветные изразцы. Широко используются фигурная кладка из лекального кирпича, сочетание красного кирпича с вкраплениями из белого камня. В этом многоцветии и в орнаментальных деталях нельзя не видеть воздействия народных основ декоративного искусства, в частности русской народной деревянной резьбы. Богатое и разнообразное убранство фасадов русских сооружений XVII века обычно обобщают термином «стиль узорочья». Одним из наиболее типичных памятников рассматриваемого времени является церковь Троицы в Китай-городе в Москве, построенная в 1628—1653 годах. Прекрасные образцы культовой архитектуры XVII века дает Ярославль. В построенных здесь церквях — Ильи Пророка и других — в полной мере сохранены начала монументальности, несмотря на увеличение декоративных элементов (ил. 106).

К многочисленным памятникам русской архитектуры конца XVII — начала XVIII века, преимущественно московским, обычно относят определение «нарышкинский стиль». Некоторые из них были построены на средства бояр Нарышкиных — отсюда и сам термин. «Нарышкинский стиль» тесно связан с узорочьем, но это в какой-то мере его дальнейшая

стадия, в которой проступают преобразованные формы западноевропейской архитектуры — ордера и их элементы, декоративные мотивы, несомненно, барочного происхождения.

К числу лучших, наиболее выразительных высотных, многоярусных храмовых сооружений «нарышкинского стиля» следует отнести церковь Покрова в Филях под Москвой (1690—1693). В первом ярусе — крестово-образно расположенные объемы, выше же, друг над другом, располагаются четверик и восьмерики. Основанием служит галерея с широко раскинувшимися по сторонам лестничными маршами. Прекрасно сгармонированы все объемы сооружения — основные его массы и главы, четыре из которых поставлены на концах основного «креста», а пятая венчает всю композицию. Тонко, изящно прорисованы все белокаменные детали фасадов — колонки, парадные наличники окон, рельефно выделяющиеся на кирпично-красном фоне стенных поверхностей, ажурные кружевные парапеты, которыми окаймлены высотные «ступени» этого неповторимого сооружения.

Фасады частных каменных домов и дворцов XIV—XVI веков разрабатывались небольшими узкими окнами, обычно заглубленными в массив стены и перекрытыми арочными перемычками. В XVII веке средства фасадного оформления стали более разнообразными и богатыми. Окна в дворцовых зданиях получили белокаменные наличники и фронтоны различного рисунка. Вошли в практику пилястры, колонки, применявшиеся поэтажно. В парных окошках в перемычки иногда вводились «гирьки», свисавшие посередине проема. Использовались резьба по камню, изразцовые детали.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Русский жилой дом — крестьянская изба — сложился исторически. В конструктивном отношении он представляет собой сруб или два связанных друг с другом в горизонтальном направлении сруба, завершенных двускатной (или реже — четырехскатной) крышей с тесовым покрытием. По форме изба проста и конструктивна. Деревянные венцы и балочное перекрытие внутри постройки не скрывались обшивкой, а выводились наружу. Русский деревянный рубленый дом-изба имеет высокие эстетические и пластические достоинства. Основная конструкция в таких домах типа избы дополнялась часто, особенно на Севере, начиная с Вологодской и Новгородской губерний, резьбой наличников окон, ставень, карнизов, причелин, фриз, лопаток, ворот и других элементов, с окраской многочисленных резных деталей (ил. 110).

Большая часть деревянных домов, которыми застраивались древнерусские города, мало чем отличалась от крестьянской избы. Некоторые дома строились двухэтажными, многие ставились на подклет — полуподвальный этаж, служивший для хозяйственных целей. Наиболее простой одноэтажный деревянный дом (изба) включал, помимо основного помещения — горницы, еще дополнительное — жилое. К срубам примыкали

сени. В богатых домах иногда бывали две горницы, разделяемые сенями. В центре избы ставилась большая печь, получившая наименование русской и обогревавшая всю постройку.

Прекрасный, податливый и достаточно прочный материал — дерево использовалось и для возведения зданий очень крупных размеров. В 1667–1681 годах в Москве, в Коломенском, на берегу Москвы-реки в непосредственной близости от прославленной шатровой церкви был построен из дерева царский дворец. Основу его составляли семь больших и высоких срубов-хором, объединенных переходами. Каждый из этих срубов-теремов имел два, три, четыре этажа. Отдельные хоромы предназначены были для царя, царицы и четырех царевен. Кроме того, во дворце была домовая церковь и много подсобных помещений. Композиция дополнялась наружными лестницами, крыльцами. Асимметричная расстановка объемов, высокие разнообразные по формам кровли — шатровые, многоскатные, «кубастые», «бочки», «крещатые бочки» и другие, разнообразная обработка фасадов с их деталями — все это сообщало сооружению, архитектура которого вобрала в себя традиционные принципы более ранних зданий этого типа, исключительную живописность и своеобразие истинно русского национального характера постройки. Коломенский дворец был разобран во второй половине XVIII века из-за обветшания, но хорошо известен по документальным материалам.

В древнерусских каменных жилых домах, часто асимметричных, в первых этажах размещались служебные помещения, кладовые, во вторых — парадные горницы и жилье, выше — светлицы. Если в домах было два этажа, то во втором располагались, разделяемые сенями, по одну сторону — парадные горницы, а по другую — жилые комнаты. Главной горницей была столовая палата. Помещения делились на женскую и мужскую половины.

Примером очень крупного каменного жилого здания может служить построенный в Москве в 30-х годах XVII века в комплексе старого Кремлевского дворца новый каменный дворец, получивший название Теремного (ил. 108). Дворец этот, сохранившийся до наших дней, имеет пятиярусную структуру. В третьем и четвертом этажах находились служебные помещения и жилые комнаты, в самом верхнем — пятом — терем для пребывания царских детей. Помещения эти были перекрыты низкими сомкнутыми сводами на распалубках. Несмотря на поздние поновления, они дают достаточное представление об интерьерах того времени. Стены и своды были покрыты росписями, в основном орнаментальными, на цветных обоях с включением отдельных изобразительных мотивов (ил. 109). Двери имели богатые наличники с лопатками по сторонам и арочным обрамлением сверху. Наличники эти дополнены были рельефной орнаментацией.

Для отопления стен в условиях сурового климата во внутреннем убранстве использовались суконные ткани ярких цветов. Помимо сукон в интерьерах домов зажиточных людей широко применялись ковры восточного происхождения. Ими застилались не только полы, но и покрывался большой стол в парадной горнице. Полы делались из широких досок, двери — одностворчатыми, плотницкой работы.

Очень важную роль в убранстве помещений играли печи, обычно прямоугольные. Часто они полностью облицовывались цветными яркими изразцами. Изразцы получили на Руси особенно широкое применение в XVII веке, преимущественно в Москве, Ярославле и других волжских городах. Из поливной керамики делали плитки для облицовки стен, фриз, наличников окон, колонки, валики. Рисунок узоров растительных и животных мотивов нередко делался рельефным.

Подлинной русской мебели XVI—XVII веков сохранилось крайне мало. Существующие образцы относятся преимущественно к XVII столетию. Основным источником изучения поэтому для нас являются миниатюры. Мебель эта отличалась сравнительной грузностью, иногда в ее декорировке наблюдалась связь с архитектурными формами (мотив арочек, гирьки). Самым распространенным типом мебели являлись лавки — неподвижные и переносные; они поддерживались резными ножками. Нередко в богатых домах лавки покрывались «полавочниками» ярких цветов. Переносные лавки именовались скамьями. Скамьи иногда имели спинки — неподвижные или же перекидные, называвшиеся переметными. Широкие лавки нередко выполняли функции кроватей.

В горницах и небольших комнатах — светлицах и светелочках с XVI века появляются простые деревянные стулья кубической формы с жесткими спинками. Столы были массивными. Резные украшения делались в основном на подстоле и ящиках. Обычно большой стол ставился в углу помещения, под образами. Ножки столов, скамей часто делались резными с перехватами, дынеобразной формы. Обрез лавочной доски прикрывался тесиной с резным узором. Резьба для обработки дверей шкафиков, ларей, подстольев делалась сквозной (прорезной) или же в плоском рельефе. В случае применения на мебели, на шкафах росписи, она наносилась яркими, звучными красными, зелеными и иными красками по светлому, почти белому или, наоборот, очень темному фону. Росписи состояли из растительных, цветочных мотивов, изображений птиц. Нередко для росписи створок и филенок использовались фантастические сказочные мотивы.

На полках, идущих вдоль стен, в закрытых шкафчиках, стоящих на полу или же укрепленных на стенах, расставлялась разнообразная посуда, гончарная, металлическая: ковши, братины, кубки, кувшины, выполнявшиеся для дворцов и богатых домов из меди, серебра с позолотой, порой даже из золота, с введением цветных эмалей, стекла, драгоценных и полудрагоценных камней. Одежда, мягкие вещи хранились в сундуках, скрынях. Для прочности их оковывали железными полосами. Украшения были или резными, или расписными.

13. АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Рубеж XIV — XV веков в Западной Европе был отмечен возникновением новой архитектурной системы — стиля Возрождения (Ренессанса). В каждой из стран архитектура Возрождения возникла в результате сочетания местных традиций и привнесенных извне общих признаков стиля.

Эпоха Возрождения — период огромных экономических и социальных преобразований в жизни европейских государств, в значительной мере обусловленный перемещением торговых путей и созданием новых торговых и промышленных центров в связи с открытием Америки и укреплением турок на Балканах,— связана также с радикальными изменениями в области идеологии и культуры. Эпоха Возрождения — эпоха гуманизма и просвещения; в это время расширяются представления о мире, меняются взгляды на человека и его роль в обществе. Наносится удар старым церковным и схоластическим учениям. Идеал человека эпохи Возрождения — сильная физически и умственно, волевая личность, способная отстаивать свои права, способная активно изменить и усовершенствовать мир.

Возникший класс буржуазии стремится создать свою собственную идеологическую систему. Отсюда — новое направление в философии, науке, литературе, художественной культуре, в том числе изобразительном искусстве и архитектуре. За исходное начало берется античное наследие, последовательный рационализм которого соответствовал целям и представлениям молодого класса. Отсюда огромный интерес к античности, к древним произведениям искусства, архитектуры. Но Возрождения в точном смысле слова быть не могло, так как функциональные требования и типы зданий, а также конструкции были совсем другими. Могло быть Возрождение только архитектурно-декоративных тем и мотивов, ордерной системы и определенного круга пластических, декоративных деталей. Кроме того, отказ от готической системы мог быть лишь относительным и постепенным. Без воспитанного средневековым совершенством строительной и художественной техники архитектура Возрождения и связанный с ней синтез искусств были бы невозможны. Кроме того, в первой половине XV века еще существовала византийская архитектура, и влияние ее на итальянское строительство было существенным.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Архитектура Возрождения означала новую стадию в развитии мировой архитектуры. Изменилась тематика в сторону увеличения масштабов гражданского, светского строительства. Иной характер приобретают культовые сооружения. Стремление зодчих XV—XVI веков вывести архитектуру на путь следования античным приемам и формам ограничилось воспроизведением в общем характере ордерных средств и связанных с ними декоративных элементов.

Преодолев в раннее время воздействие готического наследия, архитектура в зрелом периоде добивалась точного, академически верного построения пропорций и деталей в смысле наибольшего соответствия их античным образцам. Если в раннем периоде играло огромную роль декоративно-орнаментальное убранство, то в последующее время оно в значительной мере сокращается в масштабах.

Архитектура Возрождения не была одинаковой во всех районах Италии. Северная Италия и Венеция всегда отличались повышенной декоративностью оформления.

Каждая из европейских стран, подобно Италии, имела национальные черты архитектуры.

Одним из основных моментов в архитектуре Возрождения был отказ от каменной каркасной конструкции готики и переход на новую конструктивную систему, простую, экономичную, достаточно гибкую и во многом облегчавшую труд архитектора. Это была система сооружений с кирпичными стенами и сводами (коробовыми, крестовыми, сомкнутыми, парусными, сферическими, купольными), в которых отчасти применялось и дерево (балочные конструкции перекрытий этажей и стропила наклонных крыш). Кирпичные конструкции покрывались облицовкой — штукатурной или каменной, в том числе мраморной. Эта облицовка прикрывала основную конструкцию и использовалась в качестве внешнего слоя, приобретающего подчас самостоятельную декоративно-пластическую роль. Средства орнаментально-декоративного порядка были в значительной мере общими для всех стран. Новая система впервые проявилась в Италии, где традиции кирпичной техники не угасали, особенно в северной части страны, а затем уже позже распространилась по всей Европе.

В эпоху Возрождения в области искусств и архитектуры на первый план выдвигается творческая личность мастера-художника, мастера-архитектора, обладавшего определенной творческой индивидуальностью. Архитектор эпохи Возрождения сменяет собой цехового мастера эпохи готики. В мировую историю архитектуры эпоха Возрождения вписала великие имена Брунеллеско, Альберти, Браманте, Микеланджело, Делорма, Джонса, Эрреры.

Первые ростки культуры Возрождения в сфере изобразительного искусства возникли в Италии в XIV веке, в архитектуре же они обнаружились только в начале следующего столетия.

К числу главных, наиболее характерных мотивов архитектуры раннего Возрождения следует отнести: аркаду на небольших колонках (пятые арок опираются непосредственно на капители или же иногда на «вырезки» антаблементов, в свою очередь покоящихся на капителях); филенки в рамках, заполненные симметричным акантовым орнаментом или же содержащие рельефную скульптуру; лопатки или пилястры с цепочным, канделябровым орнаментом; мотив руста — рваного или факетированного (на севере Италии) для обработки фасадных стен; большой вынос (выступ) сильно развитого венчающего карниза на фасадах зданий (в Италии) и др.; в период зрелого Возрождения — мотив римской архитектурной ячейки, заменившей аркаду раннего Возрождения, и проч.

Появление нового стиля впервые именно в Италии объясняется тем, что в XIV—XV веках она была передовой страной, через нее проходили в это время торговые пути, связывавшие Европу со странами Востока, что привело к развитию мануфактурной промышленности, значительному увеличению класса ремесленников, обогащению общественной верхушки, обострению классовой борьбы. В Италии быстро растут города — промышленные, такие, как Флоренция, портовые — Генуя, Венеция. Городская жизнь здесь носила развитые формы. Идеи гуманизма, характеризующие эпоху, нашли конкретное выражение в области литературы, философии, во всех сферах искусства.

Развитие архитектуры Возрождения в Италии может быть разделено на три этапа: ранний период — XV век, высокий период — первые три десятилетия XVI века и поздний — 1530—1580 годы. Ранний период связан с провинцией Тоскана и ее главным городом Флоренцией — колыбелью искусства и архитектуры итальянского Ренессанса. Первые сооружения с чертами нового стиля здесь появились в начале XV века, в Северной Италии и Венеции они отмечаются лишь в середине столетия. Дальнейшее перемещение центра архитектурной деятельности Италии в начале XVI века в Рим объяснялось ростом политической активности папства. Рим сохраняет свою роль архитектурной столицы Италии на протяжении последующих веков. Значительные архитектурные памятники были созданы в XVI веке и в других районах Италии — на Севере и в Венеции.

Ранний период носил переходный характер: еще полностью не изжиты были черты готики, ордера воспроизводятся без строгого пропорционального построения. Большую роль играет орнаментация. Высокий период связан с работой крупнейших мастеров, возникают величественные замыслы, ведется строительство Ватикана, начинается постройка собора святого Петра. Архитектура становится более строгой и верно найденной в пропорциональном отношении. Орнамент используется мало, от архитектуры ждут монументальности, представительности, а в некоторых наиболее значительных сооружениях — величественности. Поздний период явился дальнейшим развитием предыдущего, но в нем проявляются и новые черты — стремление к декоративности, красоты и некоторой усложненности архитектурных форм. Возникает известная противоречивость между стремлением к официальной, академической строгости архитектуры и тягой к живописности. Последняя тенденция в дальнейшем получила полное развитие в архитектуре барокко.

Изменение социальных условий определило изменения в строительстве тех или иных типов зданий. Те сооружения, которые строились и ранее, — жилые дома, культовые постройки и другие — во многом меняют свои планы, композицию. Кроме того, возникают и новые типы построек. Увеличивается строительство общественных сооружений. Все эти изменения проявляются уже в постройках раннего периода.

На протяжении веков в Италии выработался вполне определенный тип городского дома, прямоугольного в плане, с замкнутым, прямоугольным же, часто квадратным двором. Богатые семьи строят в центральной части города крупные дома подобной планировочной структуры — особняки дворцового типа — палаццо. Во Флоренции, Венеции и в Риме они обычно трехэтажные, в многочисленных городах Северной Италии — как правило, двухэтажные. Здания эти имели кубическую форму, фасады отличались плоскостью, они были лишены каких-либо выступов — креповок, ризалитов. Единую поверхность фасада, облицованного в богатых домах полностью или частично камнем, завершал сильно выдвинутый вперед карниз. Крыша при этом со стороны улицы не была видна. Кровли в южном солнечном климате Италии со сравнительно редкими дождями имели небольшой уклон, обычно в сторону двора, крылись они черепицей.

Лучшие образцы палаццо XV века сосредоточены во Флоренции. Флорентинские палаццо, послужившие образцом для сооружений более

позднего времени в Риме и в других центрах Италии, отличались особой суровостью. Они напоминали в какой-то мере крепостные сооружения романо-готического времени. Этому способствовали их замкнутая, лаконичная форма, облицовка из грубо оббитых блоков камня (рустовка), сравнительно небольшие окна. Окна первого этажа прикрывались решетками. Связь с обликом крепостей-фортеций не случайна. В условиях средневекового города в XIII, XIV, XV веках городская жизнь была беспокойна, происходила борьба партий, сословных групп, семейная вражда. Владельцы некоторых домов хранили огромные богатства. Естественной мерой было превращение частного дома, палаццо, как и общественных зданий того времени, в изолированное сооружение, способное противостоять натиску извне.

Признаки стиля Возрождения многообразны, они во многом связаны с национальными особенностями архитектуры, но среди них могут быть выделены главные, сохраняющие свое значение в архитектуре всех стран; это — симметрия композиции, деление здания посредством горизонтальных тяг на этажи, четкий метрический порядок в размещении оконных проемов и архитектурных деталей — распределение их на равных расстояниях друг от друга. Все эти признаки присутствуют в палаццо Медичи (Рикарди), построенном в середине XV века во Флоренции архитектором Микелоццо.

На фасадах палаццо Медичи — суровых и сдержанных, «окованных» постепенно убывающим от этажа к этажу рельефом больших рустованных камней, — мотив, характерный для флорентинского раннего Возрождения, — ордера применены лишь в виде небольших колонок, разделяющих парные окна (тема двойных окон перешла в архитектуру Ренессанса из романо-готического зодчества). Но зато все профили строятся на использовании античных обломов, а в обработку венчающего карниза введены модульоны.

Как и другие итальянские дворцы, палаццо Медичи (Рикарди) содержит замкнутый колодцеобразный двор. Типична галерея первого этажа, ограниченная аркадой, опирающейся на колонки с капителями. Во втором и третьем этажах над галереей — обходной коридор, к которому примыкают прямоугольные помещения без четкого распределения функций. Стены второго и третьего этажей, ограничивающие двор, содержат оконные проемы, в данном случае парные, арочные.

Существует значительное различие в облике внешних — уличных и дворовых фасадов палаццо Медичи (Рикарди) и других, современных ему дворцовых сооружений. По сравнению с суровыми и замкнутыми наружными каменными фасадами, дворовые кажутся более приветливыми. Гладкие поверхности стен дополняются тонко найденными деталями. Аркада первого этажа сообщает облику двора известную легкость. Эта разница между уличными и дворовыми фасадами определялась тем, что наружные фасады выходили на улицы, и здесь необходимо было обеспечить замкнутость — в прямом и переносном смысле слова, двор же находился в центре здания и непосредственно был связан с жилыми и служебными помещениями, суровость облика здесь уже не была нужна.

Черты, характеризующие палаццо Медичи (Рикарди), определяют облик большинства других сооружений этого типа. Даже в конце XV века во

Флоренции создавались дворцовые сооружения с чертами почти крепостной замкнутости и суровости. Примером может служить известное палаццо Строцци (архитектор Бенедетто-да-Майано) (ил. 113), воспринимающееся в виде огромного куба, завершаемого карнизом большого выноса.

Наряду с суровыми и в какой-то мере архаичными дворцовыми сооружениями типа палаццо Медичи и Строцци во Флоренции в середине XV века появляются здания с несколько иной системой обработки фасадов, которая строится на применении ордеров. Наиболее известным и показательным является палаццо Ручеллаи, построенное крупнейшим архитектором того времени Л.-Б. Альберти (1404—1472 гг.). Альберти — пример очень характерной для эпохи Возрождения всесторонне образованной личности. Он был не только зодчим-практиком, но и теоретиком архитектуры и искусства. На фасадах палаццо Ручеллаи во всех трех этажах применены ордера в виде пилястр, поддерживающих антаблементы. Рваный руст исчезает, он сменяется гладким рустом. Прием разделения, «модулирования» отдельных этажей применен был в палаццо Рикарди, но там он был выражен с помощью различной фактуры камня, Альберти осуществил эту идею посредством применения ордеров — различных в каждом из этажей. Прежде стрельчатые надоконные перемычки становятся строго полуциркульными. Правильное чередование пилястр и арок оконных проемов создает впечатление римской ордерной аркады.

Строительство палаццо для представителей знати являлось далеко не единственной темой итальянской архитектуры XV века. Очень большое значение имело строительство общественных сооружений; первым по времени возведения было здание так называемого Оспедале Инноченти во Флоренции (1422), построенное основоположником архитектуры итальянского Возрождения Филиппо Брунеллески. Это невысокое двухэтажное здание очень полно выявляет черты и признаки нового стиля. Оно свободно от пережитков готики, которые еще существовали в некоторых частных домах-палаццо. Оспедале дельи Инноченти («Госпиталь невинных» — детский приют) (ил. 112) не имеет признаков отчужденности, суровости. Сооружение широко раскрыто лоджией к улице, пронизано светом и солнцем. Простое, скромное, с плоскостным фасадом, оно имеет горизонтально протяженную структуру. Ритмика фасада проста: каждому пролету арки первого этажа соответствует небольшое прямоугольное окно во втором этаже. Этажи разделены плоской тягой. Это четкое деление фасада является одним из основных признаков стиля Возрождения. Немногочисленные архитектурные детали — капители колонн, фронтоны над окнами, а также скульптурные вставки-медальоны в пазухах арок — все это овеяно духом античности.

В области церковного строительства архитектура Италии XV и XVI веков представляла собой поле борьбы и поисков в определении нового типа храмового здания. Архитекторы стремились утвердить и довести до конца выработку нового центрально-купольного сооружения, жизнь же, традиции отбрасывали их назад к постройкам базиликального типа.

Для разработки центрально-купольных сооружений имела определяющее значение постройка архитектором Ф. Брунеллески самого крупного в Италии и Европе купола — над флорентийским собором Санта

Мария дель Фиоре, равного по диаметру куполу античного римского Пантеона (42 м). Конструктивные средства, примененные Брунеллески, были использованы позже во всех крупных соборах Европы XVII—XVIII веков. В основе купольной конструкции — система двух параллельно идущих оболочек, скрепленных между собой и обеспечивающих жесткость и устойчивость. Купол имеет легкую стрельчатость, что стилистически связывает его с самим собором, который был построен в готическое время, кроме того, значительный подъем купола позволил уменьшить распор, возникающий в конструкции. Гигантский купол, как бы парящий над центральной частью Флоренции, был почти построен без опорных кружал.

Разработка конструкции купола большого диаметра имела огромное значение для всего последующего развития архитектуры. Строительная техника, растерявшая за время раннего средневековья секреты созданий подобных конструкций, встала на твердые рельсы. Но сила традиции была велика, и строительство купольных церквей не получило поддержки у духовенства. Практически дело ограничилось возведением небольших церквей-часовен. В 1429 году Брунеллески строит во дворе церкви Санта Кроче во Флоренции капеллу семьи Пацци — прямоугольную в плане с лоджией на фасаде и квадратным в плане алтарем. Лоджия главного фасада ограничена портиком на шести коринфских колоннах. Свод галереи покрыт большим количеством тонкой по лепке орнаментации, характерной для стиля раннего итальянского Возрождения. Интерьер включает в качестве главной темы убранства ордер в виде пилястр. Пилястры, карниз, тяги, обрамляющие своды, облицованы серым мрамором и выделяются на белом мраморе облицовки. Этот способ полихромной отделки, типичный для Флоренции раннего времени, преемственно связан с готикой. Создается впечатление каркаса, но «каркас» иллюзорен, это всего лишь облицовка. В простенках 13 медальонов из цветной рельефной майолики (белые изображения на голубом фоне), выполненных выдающимся скульптором Лука делла Роббиа, разработавшим эту широко распространенную в Италии XV века технику. Медальоны капеллы Пацци — замечательные образцы синтеза искусства, составляющего одну из характерных черт итальянского Возрождения.

Наиболее значительные церкви, построенные Брунеллески, имеют удлинённый план. Перестроенная им церковь Сан-Лоренцо (ил. 114) имеет три нефа, разделенных коринфскими колоннами. Капители поддерживают арки. Центральный неф перекрыт плоским потолком, подшитым к деревянным фермам, боковые — перекрыты рядами парусных сводов. Система облицовки та же, что и в капелле Пацци, — колонны, архитравы, тяги — серого мрамора, фон — белый.

Интерьер, несмотря на базиликальную форму, ничего общего не имеет с готикой, нет устремленности вверх, формы и ритмы развиваются по горизонтали, детали связаны с античным влиянием.

Появление новых стилистических форм в Северной Италии отмечается только в середине XV века. Запоздание стиля объясняется относительной устойчивостью здесь готики. Ренессанс на севере страны проникает сначала в область архитектурной декорации. Чтобы ощутить различие между архитектурой Флоренции и Северной Италии, достаточно сопоставить

фасады палаццо в этих двух областях. Дворцы североитальянских городов — не трех-, а двухэтажные, фасады их не так суровы и скупы в убранстве, как флорентийские. Они убраны более тонко, с филигранной обработкой деталей. Типично палаццо Бевильаква в Вероне, фасад которого обработан фацетированным (граненым) рустом, широко применявшимся в Северной Италии и являвшимся особенностью построек только этой части страны. Мотив фацетированного фасада был перенесен итальянскими зодчими XV века в Москву, где ими была построена знаменитая Грановитая палата. Помимо этого руста в отделке фасадов палаццо Северной Италии использовались и другие мотивы, в том числе пилястры с орнаментальной обработкой их поверхности в виде «цепочечных», растянутых по вертикали, композиций.

Столь же изысканно оформлялись общественные здания. Примером может служить Лоджия дель Консильо в Вероне — муниципальное здание, построенное архитектором Фра Джироконодо да Верона в центре города, на пьядца Синьори. Над лоджией и аркадой первого этажа — стена второго яруса, инкрустированная мраморами тонко подобранных окристо-золотистых оттенков.

Шедевром архитектурно-декоративного стиля североитальянского Возрождения является фасад прославленного собора Павийской Чертозы (ил. 116). Собор этот — готическое сооружение, но фасад его был оформлен позже, во второй половине XV века, архитекторами Г. Солари, Д. Амадео, Б. Бриоско, К. Ломбардо. Вся плоскость фасада храма и особенно его нижняя часть буквально «затканы» кружевом скульптуры. Здесь и сюжетные панно, и портретные бюсты и статуи, и многочисленные орнаментально-архитектурные мотивы.

Архитектура Венеции развивалась тем же путем, что и зодчество соседней Северной Италии. Появившийся здесь во второй половине XV века стиль Возрождения сразу же обнаружил повышенный интерес к архитектурной декорации. Из произведений архитектора Пьетро Ломбардо, основного представителя венецианского раннего Возрождения, следует выделить здание Скуола ди Сан-Марко, построенное для купеческой корпорации Венеции. Фасад этого здания, как обычно, расчленен на этажи, в каждом из которых использован ордер в виде колонн в первом этаже и пилястр — во втором. Во втором ярусе — большие окна, в первом же применен мотив скульптурных панно с перспективными построениями. Они зрительно, иллюзорно расширяют масштабы небольшой площади. Фасад увенчивается типичными венецианскими полукружными фронтонами. Открытый характер фасада, большие проемы, используемая в облицовке полихромия и значительное количество тонко прорисованного орнамента — все это делает здание одним из значительных сооружений раннего Возрождения в Венеции.

М. Кодуччи и П. Ломбардо возвели палаццо Вендрамин-Калерджи (ил. 115) на Большом канале — трехэтажное (как всегда в Венеции) с фасадом, оформленным трехчетвертными, рельефно выступающими колоннами, большими парными окнами. Парадный, насыщенный пластикой декора фасад сооружения делает его характерным образцом венецианских палаццо этого времени.

Высокий Ренессанс — краткий отрезок времени в три десятилетия, от начала XVI века и фактически до вторжения в Рим войск германского императора Карла V, которое приостановило строительство и художественную деятельность «вечного города». Этот период связан с повышением политической активности папства. При папах Юлии II и Льве X в Риме работают крупнейшие мастера — Рафаэль, Микеланджело, Браманте и другие. Рим становится архитектурной столицей Италии, сохраняя эту роль на протяжении всех последующих столетий, фактически вплоть до нашей современности.

Основоположителем Высокого Возрождения в архитектуре был Донато Анжело Браманте (1444—1514), приглашенный в 1499 году из Милана в Рим. Здесь он расширяет и перестраивает папский дворец Ватикан, создавая развернутую по единой оси композицию, состоящую из двух больших дворов — Кортиле ди Бельведеро и Джардино делла Пинья. Боковые корпуса, ограничившие эти дворы, соединили старый средневековый Ватикан с ранее построенной виллой Бельведер, стоявшей изолированно в ватиканских садах. Открытые просторные дворы, широкие лестницы, их соединявшие,— все ознаменовало собой переход на следующую, более высокую стадию развития архитектуры Возрождения, когда в ней появляются идеи представительности и величественности (грандеца). Архитектура обретает черты подчеркнутой монументальности. Эти изменения проявились еще более определенно в культовой архитектуре.

Браманте был создан проект грандиозного сооружения эпохи Возрождения — собора св. Петра (ил. 118) на месте обветшавшей раннехристианской базилики. Строительство нового собора оказалось большим и трудным делом. При разработке проекта и ведении строительных работ приходилось считаться с ранее существовавшим сооружением. Технически строительство было сложно из-за исключительно больших размеров здания. Работы шли медленно, и к моменту смерти Браманте была выложена лишь нижняя часть стен и подкупольных пилонов.

В плане собор, спроектированный Браманте, должен был представлять собой квадрат с наложенным на него греческим равноконечным крестом. В центре задуман был огромный купол, диаметром равный куполу Пантеона. Все остальные объемы: полукуполола, увенчивающие апсиды, угловые башни — кампаниллы группировались вокруг центрального купола, подчеркивая его основную композиционную роль. Проект Браманте явился одним из высших достижений архитектуры Возрождения и кульминационной точкой в развитии типа центрально-купольного храма, выдвинутого этой эпохой.

После смерти Браманте руководство проектными и строительными работами перешло в руки других архитекторов. Зодчие, принужденные считаться с реально введенными частями сооружения и под воздействием духовенства, стремились найти компромиссное решение плана: сохраняя основной квадрат здания, они пытались развить, удлинить входную, западную часть сооружения, что соответствовало бы архитектурным традициям. Добиться органичности решения было нелегко, каждый из вариантов имел уязвимые стороны. В 1546 году строительство перешло в руки Микеланджело, который разработал новый вариант проекта и перешел

к строительству. К моменту кончины Микеланджело (1564) сооружение собора в основном было уже завершено.

Построенное здание представляло собой центрально-купольное сооружение, в своей плановой основе близкое к исходному проекту Браманте. Микеланджело оценил по достоинству идею Браманте, он значительно упростил структуру плана, отбросил угловые колокольни, усилил стены и подкупольные пилоны, сделал план более компактным. Зодчий установил единую высоту всех частей храма, фасад оформил огромными коринфскими пилястрами, выше антаблемента создал аттик. Огромный купол вознесся над единым массивом основной части сооружения. Мелкие объемы и членения, обильные декоративные мотивы отпали. Собор выиграл в единстве впечатления, сделался еще более монументальным и величавым.

В последующее время сооружение не осталось в том виде, какой был придан ему Микеланджело. В начале XVII века архитектор К. Мадерна по настоянию духовенства значительно выдвинул вперед входную часть здания и переделал главный фасад. В результате центральная часть здания с куполом как бы отошла назад, и последний, несмотря на свои огромные размеры, полностью обозревается лишь на большом удалении от сооружения.

В дальнейшем в итальянской архитектуре выработался компромиссный вариант в решении пространственной организации церковного здания: в церквях, при сохранении базиликального строя сооружения, будет уделяться большое внимание его центральной части, увенчиваемой обычно большим куполом.

В пределах периода Высокого Возрождения продолжал эволюционировать, хотя и медленно, тип дворца-палаццо. В плане своем он не претерпевал разительных изменений, но убранство фасада менялось. Характерно палаццо Фарнезе (архитектор Сангалло-младший) (ил. 117): трехэтажное здание, расчлененное в декорировке фасада на три яруса-этажа, имеет гладкую поверхность стены, облицованную мелким кирпичом-плинфой. Рустовка применена лишь в углах и в обрамлении центральной надвратной арки. Не считая венчающего карниза, основным средством архитектурно-декоративного убранства является мотив эдикулы, примененный в обрамлении окон: две колонки поддерживают небольшой фронтончик. Фронтончики двух типов — треугольные, лучковые, чередующиеся друг с другом. Этот прием в дальнейшем закрепится в итальянской дворцовой архитектуре.

В архитектуре Венеции Высокое Возрождение может быть охарактеризовано творчеством зодчего Якопо Сансовино, построившего ряд сооружений в центре города, и прежде всего здание библиотеки св. Марка. Последняя находится на противоположной по отношению ко дворцу Дожей стороне Пьяцетты. Двухэтажное, протяженной конфигурации сооружение, в первом этаже которого за галереями находятся торговые помещения, а во втором — собственно библиотека, оформлено ордерными аркадами. Большие арки, скульптура, заполняющая их пазухи, рельефы на фризах и, наконец, статуи на парапете — все это определяет вполне венецианский характер здания. Такой классический мотив, как система римской архитектурной ячейки, воспроизведен здесь в чисто венециан-

ском декоративном плане. Открытый ажурный характер архитектуры здания библиотеки св. Марка соответствует ритмическому решению двух первых этажей находящегося напротив дворца Дожей.

Замечательные памятники Высокого Возрождения сосредоточены и в Северной Италии. Из зодчих, работавших здесь, назовем Микеле-Сан-Микели из Вероны. Палаццо, построенные им, отличаются парадностью и повышенной декоративностью в оформлении фасадов по сравнению с Флоренцией и Римом.

Особняком в архитектуре итальянского Возрождения стоит гигантская фигура великого Микеланджело. Начавший свою деятельность еще в завершающей стадии раннего Возрождения, он создал свои основные произведения в пределах Высокого и позднего Возрождения. Микеланджело являлся автором ряда выдающихся произведений и среди них прежде всего собора св. Петра — центрального сооружения эпохи. Во флорентинской церкви Сан-Лоренцо Микеланджело создал внутреннее оформление так называемой новой сакристии с саркофагами Лоренцо и Джулиано Медичи (сама сакристия была построена ранее Брунеллески). Микеланджело производит облицовку помещения в формах, близких к его предшественнику, с введением полихромии — белого и серого мрамора. В этом интерьере он помещает саркофаги герцогов и декорирует стену, служащую им фоном. Саркофаги поставлены не в нишах, как обычно, а на фоне стены. Верхняя часть надгробий обработана в виде двух симметрично расположенных волют, на которых возлежат в напряженных позах фигуры, символизирующие Утро, День, Вечер и Ночь. Детали саркофагов и декорировка находящейся за ними стены отличаются сугубо индивидуальной манерой их автора. В их разработке наблюдаются явные нарушения правил и принятых античной архитектурой сочленений форм. Но это сделано не потому, что автор не владел в полной мере античными ордерами, а в результате преднамеренного желания придать им большую пластическую выразительность. Микеланджело, нарушая регламенты, вводит свои собственные скомпонованные мотивы, и они приобретают особое звучание и свой неповторимый характер.

В пределах комплекса церкви Сан-Лоренцо Микеланджело оформил помещение библиотеки — Лауренцианы. Она состоит из вестибюля с лестницей и читального зала. Стены не были возведены Микеланджело, ему предложили перестроить уже существовавшее ранее здание. Наиболее интересен вестибюль, имеющий квадратные в плане очертания и значительную высоту. Желая создать нечто новое, оригинальное и в то же время уничтожить впечатление имевшегося здесь узкого колодезобразного помещения, мастер расчленил стены на два яруса, в каждом из них применил ордер в виде парных полуколонн, вдвинутых в глубокие вертикальные ниши. Сама лестница занимает центральное положение. Изгибающиеся марши, волютообразные формы, разорванный фронто́н над дверью, неполные антаблементы — все это новшества, которые часто применял Микеланджело.

Произведения Микеланджело в области архитектуры убеждают в том, что он решал возникавшие перед ним задачи архитектурного порядка как мастер пластики, как скульптор, и соответственно рождавшемуся

у него живому пластическому чувству выбирал те или иные мотивы, преобразовывал формы, иногда нарушал даже конструктивную логику в угоду чисто художественной, эмоциональной выразительности. Микеланджело явился родоначальником тех тенденций, которые приобрели большое распространение в последующее время и определили появление стиля барокко.

Позднее Возрождение (1530—1580 годы) — отнюдь не время упадка, это период дальнейшего продолжения традиций Высокого Возрождения, но в иной исторической обстановке, что опосредованно передалось искусству и архитектуре. Архитектура этого времени сочетала две различные тенденции, которые, переплетаясь, дополняли друг друга. Первая связана была с дальнейшим ростом классицистических, академических настроений, вторая — с усилением признаков декоративизма, протобарочных настроений.

Наиболее крупными зодчими этого времени были Джакомо Бароцци да Виньола и Андреа Палладио. Виньола написал пользующийся мировой известностью и практически используемый вплоть до XX века трактат «Правила пяти ордеров», в котором изложена простейшая система построения ордеров, основанная на кратных числовых соотношениях элементов (см. в главе, посвященной Древнему Риму). Одним из лучших его произведений является вилла папы Юлия III к северу от Рима. Она выделяется своеобразием и целостностью композиции. Сооружение, представляющее в плане удлинённый замкнутый прямоугольник, состоит из трех элементов, как бы нанизанных на единую ось, — двух дворов и небольшого сада. Дворы имеют полукруглую форму. Первый — большой, в глубине его — проход во второй двор. С площадки можно спуститься по одному из двух симметрично расположенных маршей плоской «итальянской» лестницы на более низкий уровень, здесь, в центре за балюстрадой, — грот. Красиво организована стена, замыкающая второй двор, она содержит три проема с полуциркульной аркой в центре и с прямыми перемычками по сторонам. Такой трехчастный проем получил название палладианского окна, по имени архитектора Андреа Палладио, впервые его введшего в архитектурную практику. В вилле Юлия опущается стремление зодчего придать своему произведению черты нарочитой красоты и изысканности, рафинированной отточенности деталей. Эти качества будут отличать и многие другие произведения архитектуры данного периода, особенно виллы.

Виньолой спроектирована римская церковь — Иль-Джезу (Во имя Христа) (ил. 140) — главная церковь ордена иезуитов. Сооружение закончено учеником Виньолы — представителем раннего барокко Джакомо делла Порта. Церковь явилась завершающим этапом в долгой эволюции композиции храмовых сооружений эпохи Возрождения. В ее плане и пространственном решении как бы сочетались два принципа — базиликальный и центрально-купольный. Композиция церкви оказала определяющее влияние на всю последующую европейскую архитектуру. Не меньшее значение имел и примененный здесь новый принцип организации главного фасада храма: двухъярусная система с использованием во втором ярусе соединительных волют.

Современник Виньола Андреа Палладио (1508—1580) ограничил свою деятельность родным городом — Виченцей, но его роль в развитии итальянской и мировой архитектуры выходит далеко за пределы Северной Италии. Палладио построил в Виченце ряд палаццо, а в ее окрестностях — несколько вилл для местной знати. Работы Палладио характеризуют совершенство в построении ордера, прекрасная отработка деталей и особая пластичность, мягкость всех элементов архитектуры.

Палаццо, построенные Палладио, двухэтажные, что характерно для Северной Италии, фасады их оформлены с использованием ордеров, но в каждом они введены в особом варианте. В палаццо Изеппо да Порто (ил. 119) первый этаж, обработанный рустом, играет роль пьедестала, на котором установлены ионические полуколонны второго этажа. В палаццо Вальмарано применена уже другая система: здесь использован так называемый большой ордер в виде коринфских пиластр, охватывающих оба этажа. В наиболее известном палаццо Капитаниато использован большой ордер в виде коринфских полуколонн, по первому этажу проходит лоджия. Другие палаццо Палладио дают иные, каждый раз особые варианты применения ордерных порядков. Ни у одного из архитекторов Возрождения ордера не получали столь широкого и разнообразного применения, не говоря уже о совершенстве воспроизведения в пропорциях и пластике.

Чрезвычайный интерес представляют виллы Палладио. Они развивают в разных вариантах одну принципиальную схему: основной призматический объем с портиком и венчающим его фронтоном дополняется по сторонам галереями, завершаемыми небольшими флигелями. Этот тип композиции был воспринят и широко использован архитектурой классицизма — западноевропейской и русской. Наиболее известная вилла Палладио — вилла Ротонда (ил. 120) — не имеет боковых галерей и в этом отношении является исключением среди других аналогичных сооружений. План ее квадратный. Четыре идентичных фасада наделены колонными портиками с фронтонами. Здание увенчано плоским куполом, его центрирующим. Как всегда у Палладио, в этом сооружении пленяет изумительная гармоничность пропорций.

Творчество Палладио оказало огромное воздействие на мировую архитектуру, прежде всего на архитектуру классицизма второй половины XVIII и первой половины XIX века.

Архитектура итальянского Возрождения, составляющая первый этап в развитии западноевропейской архитектуры позднего средневековья и нового времени, в значительной мере повлияла на архитектуру Франции и других европейских стран.

Архитектура Возрождения во Франции запаздывает по сравнению с Италией на целое столетие — признаки этого стиля отмечаются здесь лишь в начале XVI века, что объясняется устойчивостью в стране феодализма, а также исключительно широким развитием в строительстве готической системы.

Развитие архитектуры Возрождения во Франции может быть расчленено на два этапа. Первый из них — ранний период (с начала XVI столетия и до конца 1530-х годов) и второй — зрелый (1540—1570 гг.). Этот процесс был прерван гугенотскими войнами в 70-х годах XVI века.

Раннее французское Возрождение во многом связано с районом реки Луары, где, в частности, находились королевские замки — Блуа и вновь построенный Шамбор. Одним из основных центров распространения художественной культуры итальянского Возрождения был Фонтенбло (к югу от Парижа), где в начале XVI века обосновалась колония итальянских художников и мастеров прикладного искусства, приглашенных во Францию. Впрочем, не следует преувеличивать значения для Франции передового итальянского художественного и архитектурного опыта. Французское Возрождение обладало большим национальным своеобразием. Во многих сооружениях раннего времени черты национальные явно преобладают над общеренессансными признаками. Для французского раннего Возрождения особенно характерны высокие крыши с люкарнами (чердачными окнами) и очень большие дымовые трубы-стояки.

Тематика раннего периода тесно связана с феодальной системой: наиболее крупные, значительные памятники раннего французского Возрождения — замки короля и высшей знати. Городское строительство было развито в меньшей степени, чем в Италии.

Строительство замков велось в трех направлениях. Некоторые готические замки переделывались в новом духе с изменением обработки фасадов. К другим готическим замковым сооружениям присоединялись новые корпуса, возведенные в новом стиле и обычно асимметрично расположенные. Кроме того, строились и совершенно новые здания.

Во французских замках периода раннего Возрождения стены прорезаны окнами, высокими и сравнительно узкими, что отвечало традициям национальной архитектуры. Окна охватывали по высоте почти всю стену, они начинались невысоко над полом и простирались почти до потолка. В результате на фасадах возникали своеобразные «световые столбы». Оконные проемы имели каменные крестообразные переплеты, связанные с готическими традициями (ил. 122).

Типично ренессансным признаком является членение здания на этажи тягами, приближающимися по своей структуре к антаблементу. В пределах каждого этажа обычные пилястры, обрамляющие оконные проемы. С остаточным влиянием готической архитектуры связаны уже упомянутые крутые крыши, в частности, конические, увенчанные башнями высокие дымовые трубы-стояки.

Примером присоединения к старому готическому замку нового флигеля может служить корпус Франциска I королевского замка Блуа (бассейн Луары). В обработке трехэтажного фасада — отмеченные выше черты: членение на этажи, пилястры, покрытые типичным ренессансным орнаментом, большие окна с крестообразным переплетом, а также чрезвычайно высокие крыши с люкарнами и дымовыми стояками. Главной отличительной особенностью сооружения является огромная башня, выступающая из плоскости стены на половину своего объема и заключающая спиральную лестницу. Мотив спиральной лестницы возник еще в архитектуре раннего средневековья и продолжал активно применяться в пределах раннего Возрождения. Объем лестничной башни включает пилоны и опирающиеся на них марши. Каркасность конструкции целиком связана с традициями готики, декорировка же в основном ренессансная: пилоны

покоятся на пьедесталах с античными деталями. Поверхности пилонов покрыты стилистически чистым ренессансным орнаментом, несомненно подсказанным итальянскими образцами. Несколько иной характер носит прием включения круглой скульптуры, установленной на кронштейнах и прикрытой балдахинчиками готического типа.

Среди новых замков, полностью построенных в пределах раннего Возрождения, на первое место необходимо поставить королевский замок Шамбор, расположенный также в долине Луары, недалеко от Блуа (архитекторы Д. Кортон, Ж. и Д. Сурдо, П. Неве; 1526—1559) (ил. 121). Основное в его композиции — симметрия общего расположения и выделение в качестве центрального элемента — квадратного корпуса, напоминающего донжон. И донжон, и корпуса, расположенные по периметру участка, дополнены круглыми башнями. Башни, чрезвычайно высокие крыши, а также глубокий ров, заполненный водой, — все это в целом при первом взгляде создает впечатление готического сооружения. Однако впечатление это ошибочно. Сооружение построено на стыке двух эпох — готики и Возрождения. Отсюда сохранение в композиции многих внешних признаков старой архитектуры. К их числу следует отнести и центральную лестницу, прорезывающую от уровня земли весь объем центрального донжона. Лестница спиральная, конструкция ее, как и в Блуа, каркасная.

Несмотря на наличие башен, сооружение не было рассчитано на оборону. Стены башен, как и других частей сооружения, прорезаны окнами, а внутри башен располагались жилые помещения. Красивы крыши с многочисленными надстройками. Люкарны здесь двухэтажные; трубы, люкарны и центральная лестничная башня оформлены большим количеством архитектурных деталей, связанных в основном с ордерами. Надстройки имели частично функциональное значение — они играли роль декоративных павильонов: сюда по спиральной лестнице поднимались король и придворные и в хорошую погоду прогуливались по плоской крыше между надстройками — павильонами, любуясь красотами окружающей местности.

Замок Шамбор является убедительной иллюстрацией известного положения об отставании формы от содержания. Социальное содержание жизни того времени стало во многом иным, изменились бытовые требования, отказаться же от привычных средств архитектурного порядка было трудно, отсюда сохранение в архитектуре ряда старых форм и приемов, обогащенных новым содержанием.

Приведенные примеры доказывают, что новый стиль проник во Францию, как и в Италию, сперва в область архитектурной декорации, композиционные принципы и конструкции стали претерпевать изменения позже.

Мы назвали здесь наиболее крупные и известные замки Франции периода раннего Возрождения. Характерные признаки их архитектуры можно обнаружить и во многих других сооружениях. Во многом типичен, в частности, и замок Шатобриан в Бретани, фрагмент фасада которого нами приводится.

Среди памятников французского раннего Возрождения особое место занимают городские ратуши — отели де вилль. Ратуша Парижа содержит черты, типичные для французского зодчества того времени, — высокие крыши с башенными объемами, с люкарнами и трубами, окна с кресто-

образным переплетом, декоративные детали активно примененные, тонко проработанные. Присутствуют здесь и общие для архитектуры Возрождения всех стран признаки — членение здания на этажи и поэтажное применение ордеров. Мотив аркады в первом этаже можно рассматривать как результат влияния итальянской архитектуры.

Церковное строительство в первой половине XVI века велось в небольших масштабах. Наиболее значительное и характерное сооружение этого периода — церковь Сен-Эташ в Париже (архитектор П. Лемерсье, 1520-е гг.). Начертание плана напоминает готические церкви, конструкция — целиком каркасная, готическая. При первом взгляде создается впечатление готического сооружения, однако при более внимательном рассмотрении обнаруживается, что своды, оконные проемы имеют уже не стрельчатые, а полуциркульные очертания, вся декорировка снаружи и внутри выполнена в формах Возрождения — применены пилястры, полуколонны с капителями и другие.

Французская архитектура зрелого Возрождения развивалась в иных условиях. Резиденцией королевского двора, вместо замков в долине реки Луары, становится Париж. На архитектуру города обращается особое внимание, и большинство значительных сооружений этого и последующего времени возводится именно здесь.

Центральное сооружение французской архитектуры середины XVI века — дворец Лувр, находящийся в самом центре Парижа, на правом берегу Сены. Ранее здесь стоял средневековый замок, носивший то же наименование, но мрачная цитадель-крепость уже не отвечала новым жизненным требованиям. По проекту архитектора П. Леско, работавшего совместно со скульптором Ж. Гужоном, на этом месте возводится новое здание — удобное и вместе с тем представительное. От старой постройки был сохранен лишь замкнутый план с квадратным двором. Замок сменился городским дворцовым сооружением.

За время работы Леско фактически были застроены лишь две стороны основного квадрата Лувра — южная и западная, но именно это основное ядро дворца представляет наибольший историко-художественный интерес. Все то, что было построено после Леско его преемниками, во многом повторяло темы и мотивы первой половины XVI века. Ко времени Леско и Гужона относятся лишь дворовые фасады Лувра. На них прежде всего было обращено внимание, так как парадный двор в те времена был центром придворной жизни (ил. 124).

При сравнении фасадов Лувра Леско — Гужона с фасадами замка Шамбор ярко выявляется принципиальное различие между ними. В Шамборе центр тяжести был перенесен на убранство многочисленных надстроек на кровлях, в Лувре же крыши значительно снижены, они играют второстепенную роль, а главный акцент сосредоточен на решении поверхностей стен. В основе тектонического решения фасадов Лувра уже не лопатки, лишённые верных пропорций и энтазисов, как это наблюдалось в сооружениях раннего Возрождения, а правильно построенные ордера с верно найденными архитектурными деталями. Во втором этаже большие окна обрамляются тонко нарисованными наличниками, увенчанными фронтонами. На тимпанах фронтонов, на аттике — рельефные изображения нимф

в легких, раздуваемых ветром одеждах. Восхищает пластическое мастерство, с которым переданы движения персонажей, складки полупрозрачных тканей, облегающих фигуры женщин. Луврские фасады — замечательный пример синтеза искусств.

Замок Анэ, построенный архитектором Ф. Делормом для фаворитки Генриха II Дианы Пуатье и разрушенный во время франко-прусской войны 1870 года (сохранился лишь левый корпус), знаменует новый этап в развитии архитектурной композиции французского замка. Вместо системы с замкнутым двором, здесь принята П-образная конфигурация, более соответствующая усадебному типу постройки. Передний корпус заменен оградой с воротами. Здание еще завершено традиционными высокими крышами с дымовыми трубами и люкарнами, углы закреплены небольшими декоративными башенками, усиливающими впечатление средневекового замка — шато, которым здание, спланированное как светское поместье, фактически уже не являлось. Особенно интересен центральный ризалит, хранящийся сейчас в Париже, в музее Академии искусств. Здесь было найдено новое, специфически французское решение в виде трехъярусного, узкого по фронту столбообразного портика с античным порядком чередования ордеров: в первом этаже — тосканский, во втором — ионический, в третьем — коринфский (ил. 123). Сам прием построения трехъярусного портика вертикального строя, несмотря на наличие ордеров, генетически связан с принципами готики. Мотив этот, кстати, был воспринят некоторыми зодчими Англии.

Филибер Делорм, крупный зодчий этого времени, как и другие архитекторы Возрождения, уделял большое внимание разработке ордеров. Им был предложен и использован на практике, в различных вариантах так называемый французский ордер, главной особенностью которого является составной ствол, в который всецены ритмически чередующиеся призматические или же цилиндрические блоки, в отдельных случаях дополняемые орнаментом.

Архитектурный стиль Возрождения в Англии отмечается лишь с середины XVI века, что по сравнению с Италией позднее на целых 150 лет, а с Францией — на столетия. Возникнув поздно, Ренессанс в Англии задержался до середины XVII века — периода английской промышленной революции.

Тематически монументальное строительство этого времени в Англии близко к французскому. В основном это замки аристократии, королевские дворцовые сооружения, отчасти — городские жилые дома и общественные здания.

Раннее Возрождение в Англии совпадает со второй половиной XVI века. В замковом строительстве, в отличие от французского, сравнительно быстро отбрасываются те традиционные приемы, которые утратили свой функциональный смысл в связи с изменениями в общественной жизни. Если французские замки долгое время сохраняют план с замкнутым внутренним двором, то в Англии, даже в относительно ранних по времени сооружениях, устанавливается схема Н-образного плана без внутреннего двора и без рвов-каналов, окружавших здание. В данном случае традиции уступили свое место требованиям рационализма.

Замки Англии трехэтажны. В центральном, основном корпусе располагаются галереи, во втором этаже — обычно портретная с изображениями предков хозяев дома. Со входом связано главное помещение замка — холл, являвшийся одновременно и вестибюлем, и парадным залом.

Одним из характернейших замковых сооружений является Уоллатон-холл (ил. 125). На первый план выступает почти каркасный строй конструкции — суммарная поверхность оконных проемов превышает площадь простенков и междуэтажных перемычек. В отличие от французских, окна — иного типа; в данном случае они квадратной или даже удлинённой по горизонтали формы с частым, сетчатым каменным переплетом. Большие витражного типа окна с узкими простенками, башнеобразные крылья, выступающий в центре над основной частью сооружения объем холла, напоминающий донжон средневекового замка, смотровые башенки по углам последнего, все это — реминисценции готики. Но наряду с ними присутствуют и ренессансные приемы и формы — симметрия сооружения с выделением центрального объема, поэтажное членение здания с применением ордеров в каждом из этажей.

Крыши зданий в Англии не столь высоки, как во Франции. В рассматриваемом сооружении они выявлены слабо. Чрезвычайно характерны щипцовые увенчания на угловых павильонах с типичным для Англии хрящевидным орнаментом. Особенностью стиля английской архитектуры этого периода являются дымовые трубы — стояки, соединенные в пучки.

Первая половина XVII века — период наивысшего развития архитектурного стиля Возрождения в Англии. В это время традиционные формы и приемы английского зодчества отходят на второй план и достигается сближение с античными формами и обусловленными ими приемами итальянского Возрождения.

Самым значительным явлением в архитектуре Англии первой половины XVII века — строительство, осуществленное лишь частично, лондонского королевского дворца Уайт-холла (архитектор Иниго Джонс — крупнейший мастер этого времени). Дворец был задуман в виде огромного прямоугольника, разделенного по длине на три части. В центре располагался просторный парадный двор, а каждая из двух боковых частей делилась на три меньших двора. Трехэтажные фасады большой протяженности — главный и задний — членились также на три части каждый, соответственно структуре плана. Фасады оформлены по ренессансной системе — поэтажно, с применением в каждом из этажей своего ордера. Основное средство обработки плоскостей стен — руст. Боковые двухэтажные части центрируются портиками с фронтонами. В целом спроектированное здание носит ярко выраженный классицистический характер, причем в детальной пластической проработке явно ощущается влияние творчества Палладио — в специфически итальянской мягкости совершенно построенных ордеров, в мотиве стволов колонн, «перерубленных» квадратами, в чередовании лучковых и треугольных фронтонов, в использовании мотива тройных палладианских окон. Из всего проекта огромного здания была построена лишь небольшая Банкетная палата (ил. 126). Ее двухъярусные фасады дают представление о красоте и величии задуманной И. Джонсом архитектуре дворца.

Другим характерным произведением И. Джонса явилась Вилла королевы в Гринвиче (одном из районов Большого Лондона). В этом сооружении связи с Италией, с архитектурным стилем Палладио ощущаются еще сильнее. В основе композиции — схема палладианской виллы с центральным компактным объемом. В решении центрального здания чрезвычайная простота: стена первого этажа рустована, во втором этаже оставлена гладкой. На гладком, матовом фоне выделяются тонко построенные стволы ионических колонн, ограничивающих центральную лоджию. Вилла королевы предвещает дальнейшее развитие стиля английской архитектуры в направлении классицизма, как в отношении своего внешнего облика, так и внутренних отделок.

Архитектура Возрождения в Нидерландах охватывает весь XVI век. Нидерланды, не имевшие своего собственного античного наследия, находившиеся географически далеко от Италии, не могли создать архитектурный стиль, непосредственно опирающийся на формы классического зодчества древности. Затруднено было также восприятие архитектурных форм итальянского Возрождения. Сведения и впечатления от образцов, расположенных на территории Италии, доходили до Нидерландов главным образом окольными путями или через гравированные изображения, изделия прикладного искусства. Самое главное, что Нидерланды отличались не только от Италии, но и от Франции и Англии в социально-экономическом отношении. Они были страной с преобладанием городской культуры. Отсюда тематика архитектуры: здесь строились преимущественно городские сооружения — дома цехов, ратуши, другие общественные и жилые постройки; строительство замков велось в ограниченных масштабах.

Между отдельными районами страны существовало различие в строительных материалах и архитектурно-строительных приемах. В северо-восточной части страны (Голландия) преобладала кирпичная техника, и это находило выражение в архитектурно-декоративных формах, в юго-западной (Фландрия) в облицовке монументальных сооружений активно применялся камень.

Характерные образцы архитектурных сооружений раннего нидерландского Возрождения можно обнаружить среди цеховых домов в центральных кварталах старых городов — Антверпена, Брюсселя и других. Здания цехов, строившиеся в это время, занимали участки земли ранее здесь существовавших готических сооружений. Справа и слева от них находились соседние здания. Отсюда — узкий фронт застройки и рост зданий по вертикали (так же как и в раннем средневековье). Цеховые дома имели до 5—6 этажей и завершались высоким щипцом — фронтоном, являвшимся, как правило, срезом крутой двускатной крыши. Фронтоны иногда тоже делились на два-три яруса в соответствии с количеством этажей находившихся за ними чердачных помещений.

Городские дома сохраняли каркасную структуру готики. Различие между зданиями первой половины XVI века и предшествующего времени заключалось в основном в декорировке. В цеховом доме на рыночной площади Антверпена в первом этаже был введен мотив аркады с полуциркульными очертаниями сводчатых перемычек, наделенных замковыми камнями. Мотив этот явно из итальянской архитектуры, но воспроизведен

в искаженном по пропорциям виде. В обработке вышележащих этажей использованы ордера, античные орнаментальные темы, применены кариатиды, но все сильно изменено в рисунке и пропорциях вследствие отсутствия соответствующих образцов. Встречаются сооружения, в которых декоративные мотивы используются минимально и черты Ренессанса проявляются лишь в сравнительной простоте и рационалистичности архитектурного решения. Последнее в большей мере относится к сооружениям северо-восточных провинций (Голландия).

Типичные для нидерландских городов узкие по фронту, завершенные щипцами здания располагались иногда длинными рядами — одно за другим. Подобного рода панорамы можно видеть на картинах голландских и фламандских художников XVII века.

Центральным памятником нидерландского Возрождения зрелого периода является ратуша в Антверпене (ил. 127), возведенная в середине XVI века архитектором Корнелисом Флорис. Построенное на свободном участке здание обладает композиционным своеобразием. Основной трехэтажный горизонтально-протяженный объем дополнен центральным ризалитом, воспроизводящим обычную для Нидерландов композицию вертикально построенного здания с развитым фронтоном-щипцом. Именно этот центральный ризалит, как бы наложенный на фасад, и придает сооружению специфически нидерландский характер.

Как уже говорилось, в голландских провинциях преобладала кирпичная техника, и кирпич выводился наружу зданий. Типичен один из лучших памятников Голландии — Мясной рынок в Гаарлеме (архитектор Ливен де Кей) (ил. 128). Характерна вся композиционная структура здания — призматический объем, завершенный крышей огромной высоты, с развитыми чердачными помещениями, вследствие чего на торцах возникли многоярусные щипцы. Явно проступает национальный колорит — основным материалом служит выведенный наружу красный кирпич, он дополнен деталями из белого тесаного камня.

Архитектура Возрождения в Испании составляет одну из ярких страниц в истории развития этого стиля. Возрождение в испанской архитектуре охватывает XVI столетие, в его эволюции можно выделить два периода — ранний (первая половина века) и зрелый (вторая половина), сильно отличающиеся стилистически друг от друга.

Раннее Возрождение в архитектуре Испании возникло на основе быстрого обогащения господствующих классов в результате открытия Нового Света и почти неограниченного притока оттуда золота. Но это обогащение не было закреплено экономическим развитием страны и поэтому оказалось кратковременным.

Раннюю стадию архитектурного стиля Возрождения испанцы обычно называют стилем платереско (золотых дел мастерство). Этот термин определялся тем, что обработка фасадов приобретала в то время поистине кружевной, филигранный характер, основным средством архитектурной обработки становятся орнаментальные мотивы. Любовь к узорной, декоративно насыщенной обработке воспитана была у испанских зодчих готикой, так называемой мавританской архитектурой, а также стилем мудахар — предшественником платереско, представлявшим смесь готических

и мавританских мотивов (ил. 129). Характерным примером последнего может служить двор замка герцогов Инфантадо в Гвадалахаре. Декоративная насыщенность, преобладание мелкомасштабных орнаментально-архитектурных тем следует рассматривать как специфически испанскую, народную, национальную особенность.

В католической Испании в XVI веке из монументальных зданий строились дворцы знати, королевские резиденции, муниципальные и торговые сооружения, церкви, монастыри, госпитали, а также учебные заведения, находившиеся под влиянием церкви, — духовные школы и университеты.

В Испании в XVI веке распространен был тип в основном двухэтажного жилого дома с замкнутым двором, ограниченным галереями. Симметричная структура фасадов и расчленение их тягами на отдельные этажи наблюдаются далеко не всегда. Асимметричные решения применялись особенно часто в тех случаях, когда новый корпус вводился в уже ранее построенное сооружение или производилась перестройка старого здания. Все это способствовало приданию архитектуре пластической живописности.

Центральным памятником платереско, в котором этот стиль достиг наиболее полного выражения, явилась ратуша в Севилье (архитектор и скульптор Диего де Рианьо), построенная в 1527—1534 годах (ил. 130). Достоинства этого сооружения — в совершенно изумительном скульптурно-пластическом убранстве восточного фасада, выходящего на площадь Сан-Франциско (до нашего времени сохранилось его южное крыло). Фусты колонок, антаблементы, наличники окон, простенки, портал — все это «осыпано» ренессансным орнаментом, как обычно в Испании, мелкомасштабным, но в то же время достаточно сочным и убедительным в рисунке и лепке. По орнаментальной насыщенности этот фасад превосходит сооружения Северной Италии и Венеции, где орнамент более плоский и в рисунке правильный и «чистый» (в смысле соответствия его античным образцам).

Период зрелого Возрождения, относящийся ко второй половине столетия, проходил в условиях укрепления королевского абсолютизма и католической реакции. Мрачные годы правления Филиппа II связаны в области архитектуры с резким изменением стилистической направленности сооружений. Живая, экспансивная, разнообразная в декоративном отношении архитектура первой половины века сменяется строгой по формам, сдержанной и академичной в основе. Носителем этого нового направления архитектурного стиля стал придворный зодчий короля — Хуан Баттиста де Эррера, испытавший на себе влияние мастеров позднего итальянского Возрождения.

Самым крупным произведением Эрреры и всей испанской архитектуры того времени явился королевский замок Эскориал (ил. 131), построенный для Филиппа II к северу от Мадрида в неприветливой и безлюдной в то время местности, у подножия горного хребта Гуадараммы (1563—1584 гг.). Король преследовал цель — создать новую резиденцию вдали от столицы, где он мог бы вести полузатворнический образ жизни, в почти изолированных от внешнего мира покоях дворца-монастыря.

Эскориал представляет собой огромный прямоугольник, ограниченный высокими стенами, одетыми серым гранитом со всецелыми в них башнями-торрехонес. Прямоугольник этот членится внутри корпусами на ряд дворов, из которых сравнительно небольшой — центральный. Патио дель Рейос (Двор королей) предшествует купольному собору св. Лаврентия; вход в последний отмечен двумя высокими колокольнями. В правой части дворца располагается монастырь, в левой — духовная семинария, сами же дворцовые покои находятся в глубине сооружения — за собором и сбоку от него. Издали Эскориал воспринимается как огромный каменный массив с выступающими над ним остроконечными навершиями башен, колокольнями и куполом собора.

Фасады дворца разработаны слабо выступающими лопатками — лизенами и небольшими окнами. Во дворе Патио дель Рейос та же ограниченность средств и строгость форм: портик из шести тосканских полуколонн с упругими, отлично прорисованными палладианскими стволами, выше — статуи королей.

Общая композиция дворца с его симметрично размещенными дворами типична для Ренессанса. В этом смысле Эскориал входит в единую группу крупнейших сооружений эпохи Возрождения всех стран, которые композиционно образуются по сходным принципиальным схемам — парижский Тюильри, лондонский Уайт-холл. Архитектура его — типичное проявление позднего Возрождения с проступающими признаками классицизма.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Интерьеры сооружений XV века в жилых зданиях сохранились в отдельных редких случаях. Внутренняя структура жилых и дворцовых сооружений эпохи Возрождения отличалась четкостью и простотой расположения помещений. В Италии XV века парадные и жилые комнаты имели прямоугольную в плане форму и располагались цепочкой вдоль основных фасадов. Этот же прием перешел и в следующее столетие. Помещения в нижних этажах и в больших залах перекрывались чаще сомкнутыми монастырскими сводами, иногда с распалубками. Своды использовались и в некоторых парадных помещениях вышележащих этажей, где они в период высокого Возрождения иногда покрывались росписями.

В ранний период в дворцовых и жилых зданиях во вторых и третьих этажах, как правило, делались деревянные подшивные потолки, выявлявшие форму балок или обрабатывавшиеся мотивом кессонов. В парадных помещениях общественных зданий потолки иногда имели обработку из гипса с включением орнамента (палаццо Веккио во Флоренции).

Стены чаще всего имели внизу высокую — обычно дубовую филенчатую панель, выше по оштукатуренной поверхности производилась окраска, в парадных помещениях — фресковые росписи, в отдельных случаях сюжетно-тематические или орнаментальные с использованием растительных мотивов. Распространены были и тканые ковры-шпалеры, которые навешивали на стены. Они содержали сюжетные композиции с орнаментальным

обрамлением, включавшим подчас отлично нарисованные эмблематические и геральдические мотивы.

В обработку верхней части стен нередко вводился характерный для раннего итальянского Возрождения мотив аркады на колонках или антаблемент с лепным фризом.

Обращалось особое внимание на оформление дверей, которые оформлялись в парадных комнатах наличниками и завершались лучковыми или треугольными фронтонами. В ранний период, в XV веке, последние делались повышенных очертаний, они окаймлялись криволинейной тягой, в тимпане помещалась рельефная композиция или очень типичный для этого времени мотив раковины. По углам фронтона и в верхней его точке вводились акротерии в виде пальметт. Характерным элементом комнат и зал был камин с «шатровым» увенчанием.

В жилых комнатах, в частности спальных помещениях, акцент иногда переносился на драпировки, мебель при этом отступала на второй план. Этот тип убранства преобладал в княжеских апартаментах на протяжении всего XV века. Например, известно, что в 1460—1470-х годах в Пьемонте Иоланта Французская спала в комнате, обтянутой сине-зеленым бархатом, усеянным золотыми лилиями. Изображения драпировок часто встречаются на миниатюрах, воспроизводящих интерьеры той поры.

Из числа дошедших до нас интерьеров XV века, в которых частично сохранилась меблировка той эпохи, следует назвать зал дельи Анжели в палаццо Дукале в Урбино и ряд помещений во флорентийском палаццо Даванцатти, в том числе столовую, спальню и другие (ил. 132, 133).

Достаточно ясное представление о характере внутренних отделок раннего периода можно получить, знакомясь с архитектурными стаффажами произведений живописи. Иллюстрацией может служить, в частности, картина Витторио Карпаччо «Сон св. Урсулы», находящаяся в Венецианской Академии (ил. 135).

Итальянская мебель первой половины XV века еще сохраняла связь с готической, позже эта связь исчезает (ил. 138, 139). По сравнению со средневековым мебель становится более разнообразной по типам. В основном она расставлялась вдоль стен. Выделялся лишь центрально поставленный стол и в спальных помещениях кровать, которая ставилась, как правило, перпендикулярно стене (впрочем, иногда она помещалась в нише стены). Едва ли не главным элементом мебельного убранства были сундуки — кассоны (как в готическое время). Значение их повышалось вследствие того, что во вновь создаваемом семейном жилище в этих сундуках содержалось приданое невесты. Форма такого сундука чрезвычайно проста: это призматический глухой деревянный ящик с плинт, без ножек или с очень низкими ножками. Его стенки обрабатывались неглубоким скульптурным рельефом, внутренняя же поверхность крышки подчас покрывалась живописью. Во второй половине века разработка поверхностей сундука приобретает черты архитектурной ордernessи — плинт превращается в ступенчатый цоколь, появляются пилястры или кронштейны, завершающая горизонтальная тяга трактуется как антаблемент. Иногда стенки приобретают изогнутые очертания, а крышка становится рельефной и более сложной по форме. Ножки превращаются в львиные лапы. Профили выра-

бываются на основе античных обломов. Вообще профилировка во всех мебельных изделиях приобретает особое значение и черты совершенства. Рельефы покрываются позолотой. Появляется живопись, изображающая куртуазные сцены и виды городов. В конце XV века вместо резьбы вводится интарсия. Наряду с кассонами создаются пристенные скамьи с высокой, украшенной пилястрами спинкой. Фактически эти скамьи представляют собой в основе те же сундуки — под сиденьем у них находилось место для вещей. Характерны складные стулья со спинкой (курульные кресла). Среди столов особенно распространен был тип с двумя массивными опорами, соединенными перекладиной.

В конце XIV века формируется окончательно тип двухъярусного шкафа с двойными филенчатыми дверцами. В его «фасадной» обработке использовались обычно пилястры и кронштейны. Такой шкаф возник из системы сундука-кассона. По существу он состоит из двух больших ларей, поставленных друг на друга.

Существенную роль в убранстве интерьера играла кровать — без балдахина, с четырьмя высокими резными угловыми столбиками или без них, но с двумя спинками, в изголовье и в «ногах». Часто встречается и другой тип кровати — с легким балдахином, поддерживаемым четырьмя тонкими резными стойками и задерживающимися занавесками. И в случае с балдахином, и без него в основании кровати всегда почти делался широкий цоколь, использовавшийся и как прикроватная скамья. Основной материал, из которого изготовлялась мебель, — темный орех. Типичную для XV века мебель можно увидеть в интерьерах названного палаццо Даванцатти. Полы покрывались плитками с геометрическим повторяющимся орнаментальным рисунком, подчас они имели простую шахматную разбивку.

Мелкие предметы убранства — бытовые и декоративные — в интерьерах немногочисленны. В основном это были светильники, подсвечники — обычно медные или фаянсовые (майоликовые) вазы, в которых высаживались растения, помещавшиеся на окнах. Декоративные тарелки и блюда часто выставлялись на полках.

В стенах делались архитектурно обработанные ниши для рельефных или объемных скульптурных изображений богоматери и святых. Эти ниши часто имели закрывающиеся створки.

Орнамент на рубеже готики и Возрождения решительно меняется. Готические мотивы встречаются все реже, а затем и совсем исчезают. XV век — время все более возрастающего увлечения античным орнаментом. Церковные кафедры, капеллы, плафоны зал и комнат, мебель — все покрывается мелкомасштабным, точно выработанным в рисунке и в своих формах орнаментом. Художники как бы соревнуются между собой в знании различных орнаментальных мотивов и в умении их разнообразно применять.

Наряду с ранее используемым мотивом виноградной лозы применяются ионики, бусы, меандр, киматий, плетенка, чешуя, ложки, лента, акантовый лист. Особое значение приобретает акант, широко используется также мотив раковины. В орнамент часто вплетаются изображения человеческих фигур, фантастических животных, птиц, плодов и цветов.

Наиболее сложные и свободные орнаментальные сплетения наблюдаются в декоративных тканях XV века.

Эти орнаментальные мотивы применялись и на фасадах зданий. Композиции, составленные из них, покрывали обычно в виде цепочек поверхности пилястр и ордерных лопаток.

Развитие искусства итальянского интерьера XVI столетия шло в сторону большей сдержанности и «классицистичности» всех элементов, их формирующих. Постепенно уменьшается значение орнамента, он ограничивается обработкой деталей потолков, фризами в соответствующих частях ордерных построений. Сравнительно большую роль сохраняет орнамент в художественном оформлении мебели. На формы мебели, как и на архитектуру, особенно сильное влияние оказывают найденные в этот период в Италии, в частности в Риме, подлинные памятники античной эпохи.

С начала XVI века еще большее значение, чем ранее, приобретает плафонная и настенная живопись, получившая особое развитие в результате деятельности Рафаэля и его школы. Высокохудожественные образцы находятся в Ватикане. Прославленные сюжетные композиции ватиканских «Станцев» Рафаэля — одно из высших достижений монументальной живописи эпохи Ренессанса. Но помимо них в том же Ватикане Рафаэль создает орнаментальные росписи Лоджий, копии которых, нанесенные на холст, находятся в специально построенной галерее Государственного Эрмитажа.

В начале XVI века были раскопаны помещения «Золотого дома» Нерона в Риме с их изысканными и тонкими орнаментальными композициями. Мелкие и причудливые сплетения различных мотивов, в том числе побегов аканта, небольших фигурок, элементов архитектурного порядка с этого времени получили наименование «гротесков» (от слова «грот»; раскрытые археологами помещения античного сооружения напоминали гроты). Инициатором использования в современных ему росписях гротесковых мотивов явился Рафаэль, создавший свои ватиканские фрески. Пример Рафаэля оказался заразительным, и с этого времени — с 1519 года — гротесковые росписи приобрели широчайшее распространение в Италии и в других странах. Росписи ватиканских Лоджий являются примером той системы организации живописных орнаментальных композиций, которая с этого времени стала всеобщей. Определяющим принципом явилось строгое подчинение их архитектурной организации интерьера, четкая структурность отдельных элементов. Все звенья потолка расчленены на небольшие поля, каждое из которых решается или как сюжетная картинка, или же разрабатывается орнаментально. Подобно этому оформляются и стены, декорируемые пилястрами. Поверхности последних и смежные участки украшаются цепочными канделяберными композициями. Ведущая роль принадлежит извивам аканта, дополняемым изображениями цветов, животных, различных растений и другими темами; здесь же — вазы с цветами, растения, перевитые лентами, птицы, маскароны, небольшие вставки с рельефами. Легкий светлый фон, чистые, живые краски. Мотивы гротеска использовались и в прикладном искусстве — майолике, металле, дереве, шпалерах.

Полы в зданиях XVI века продолжали настилаться из каменных плиток и фаянсовых изразцов, применялись и мраморные мозаики. В это время появляются новые предметы в мебели — конторки, соединенные со шкафом (бюро), поставцы, мягкие кресла, разнообразятся формы стульев. Особенно характерны кресла с резными локотниками, обитые бархатом или кожей. Часто ножки столов и стульев заменяются двумя резными досками, соединяемыми связью — перемычкой. В мебели ведущая роль по-прежнему сохраняется за архитектурными мотивами — вводятся пилястры, антаблементы, кронштейны, фронтоны и соединенные с ними скульптурные темы — атланты, кариатиды, гермы, львиные маски и лапы, дельфины, картуши, розетки и другие. Широко применяются барельефы. Многое в богатой и насыщенной декорировке мебели напоминает отделку античных саркофагов. Использовались позолота, цветные фоны.

Повышенной декоративностью отличалась мебель Венеции и Северной Италии, как известно, склонных и в архитектурных формах к декоративности. Здесь использовались, в частности, геометрическая инкрустация из слоновой кости, интарсия из черного и светлого дерева.

В целом в прикладном искусстве Италии конца XVI века, в том числе и мебели, в соответствии с общим развитием архитектуры, отмечается усиление тенденций, в дальнейшем приведших к формированию стиля барокко.

Жилый интерьер Франции первой трети XVI века, так же как и архитектура, может быть охарактеризован стилистически как раннее Возрождение. В области прикладного искусства, в частности мебели, его принято называть «стилем Франциска I». Французский ранний ренессанс в области интерьера во многом сходен с соответствующим периодом итальянского: перекрытия с большими, тяжелыми, темными дубовыми балками, открытыми в сторону внутреннего пространства и часто декорированные орнаментальной росписью, дубовые высокие панели с филёнками, гладкие стены над панелями, покрытые орнаментальными расписными «обоями» или тисненой кожей, а в парадных больших помещениях — шпалерами.

Большие каминь размещались на оси помещения. Они имели призматическую форму и достигали потолка. Верхняя часть каминь над топкой декорировалась тягами, иногда колонками, в центре помещался герб владельцев сооружения в виде картуши или же реже картина, обрамлением которых служила лепка или роспись орнаментального характера.

Достаточно ясное представление о них дает, в частности, интерьер зала в замке Гулен (ил. 136), относящийся к концу XV — началу XVI века.

Интерьеры раннего Возрождения — стиля Франциска I — характеризовались большой умеренностью и даже некоторой суровостью.

Мебель раннего периода, так же как и все прикладное искусство, формировалась под сильным воздействием итальянских образцов, многие из которых были привезены во Францию. Кроме того, в стране в это время работало значительное число итальянских мастеров-ремесленников. Однако новые веяния распространялись преимущественно лишь в центре страны, в парижском районе.

Характерно, что чуть ли не большинство предметов мебели сохраняло долго свою готическую конструкцию, но украшалось ренессансным орнаментом. В этом отношении наблюдается полная аналогия с архитектурой, где новый стиль на первом этапе, не затрагивая конструкции, используется для внешней декорировки строительных элементов. Декоративные средства в мебели включают пилястры, карнизы и фронтоны, медальоны, точеные колонки в виде канделябров, сюда же влетает герб короля: саламандра в огне с королевской короной, королевская монограмма — буква «F» и цифра «I». Связующим началом между архитектурными элементами является гротесковый орнамент (арабески), воспринимающийся как своеобразная богатая фактура, покрывающая значительную часть поверхности предмета.

Типичны кресла с высокой и прямой спинкой, глухим ящикообразным сиденьем и соответствующим архитектурным оформлением в виде пилястр. Из Италии перешла форма курульного кресла. Распространены были массивные столы с двумя опорными «стенками» в торцевых частях, трактованных наподобие арок с массивной перекладной, дополнительными балясинами и орнаментально проработанными брусками, непосредственно опирающимися на пол. Получают развитие, как и в Италии, кассоны и поставцы — дрессуары. Замечательные образцы французской мебели первой половины XVI века можно наблюдать в церквях, в отдельных замках — Шамбор, Фонтенбло и других.

Так же как и в Италии, в быту активно используются изделия из фаянса и поливной керамики, которые выставляются в качестве декорирующих интерьер предметов — посуда, блюда, тарелки, кувшины, бутылки и другие. Выдающимся керамистом, живописцем по фаянсу был Бернар Палисси, достигший большого совершенства в создании раскрашенных изделий, насыщенных цветными поливами и рельефными изображениями самого различного сюжетного и орнаментального содержания. Темы — раковины, листья, ящерицы, рыбы и другие.

Зрелый Ренессанс, именуемый иногда «стилем Генриха II», явился дальнейшим развитием предыдущей стадии. Готические темы пропадают вовсе, и вместе с тем усиливаются античные мотивы, преломленные сквозь призму итальянского Высокого Возрождения. Архитектурные ордерные элементы занимают ведущее положение, а сами ордера воспроизводятся в более совершенных пропорциях. Вместе с тем, поскольку в европейской архитектуре в целом во второй половине века начинают появляться протобарочные тенденции, в интерьерах и главным образом в мебели отмечается повышение роли декоративной орнаментики.

Интерьеры не меняют выработанной ранее структурной организации. Типичен в этом отношении большой танцевальный зал замка Фонтенбло, оформленный Ф. Делормом, с дубовым кессонированным потолком, высокими панелями и росписями на стенах.

В оформлении помещений активно участвует обрамление дверей, наделенных порталами с колонками и фронтоном: во многих случаях роль ордера выполняют гермы или кариатиды, как то имеет место в Зале кариатид Лувра (П. Леско и Ж. Гужон). В целом в этот период и в интерьерах, и в мебели значительно повышается роль скульптуры.

Важную роль играют большие и тяжелые двухъярусные шкафы, поверхности которых обработаны сильно выраженным, насыщенным рельефом со скульптурными резными кариатидами, гермами и орнаментальными композициями на дверцах. Столы создаются тех же типов, что и ранее, с резными боковыми опорными стенками и подстолями. Не меняют своей структуры и кресла — жесткие, с высокими спинками и мягкие с бархатной или кожаной обивкой и резными подлокотниками. Кровати имели балдахины, чаще — с деревянной «архитектурной» основой. Балдахин поддерживался обычно резными «канделяберной» формы стойками, являвшимися продолжением ножек кровати.

Изделия прикладного искусства, оформлявшие интерьеры, в основном остаются теми же, что и в первой половине века, но в самих изделиях (майолика, фаянс, металл и другие) еще сильнее проявляются орнаментальные и изобразительные мотивы, в той или иной мере связанные с античностью и так называемым гротескным (арабесковым) орнаментом итальянского типа.

О внутреннем убранстве английских сооружений и прежде всего замков дает представление холл упомянутого выше замка Уоллатон — обширное просторное помещение с высокими панелями в нижней части стен. Вход, согласно традиции, оформлен в виде тамбура, над которым — галерея для оркестрантов (в холлах еще в средние века устраивались пиры, во время которых играла музыка). Типичны также галереи замка Хардвик-холл в Дербишайре (ил. 137), в частности Портретная с огромным камином, особенно характерным для английских построек, и плоским потолком, покрытым орнаментом из переплетающихся хрящевидных тяг. Сложность орнаментальных композиций на потолках порождена, очевидно, особыми структурами английских готических веерных и звездчатых сводов.

На характер английского интерьера второй половины XVII—XVIII веков оказало определяющее влияние творчество И. Джонса. Интерьеры Виллы королевы, например, чрезвычайно сдержанны и строятся на использовании немногочисленных, отлично нарисованных, архитектурных лепных орнаментально-скульптурных деталей — кессонов на плафонах, наличников дверей, обрамлений ниш, перил лестниц и т. п. Эти детали своей пластикой контрастируют с большими и спокойными, чистыми плоскостями стен.

14. АРХИТЕКТУРА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО

Последующее развитие западноевропейской архитектуры в XVII, XVIII и начале XIX века в стилистическом отношении может быть расчленено на два крупных этапа — барокко и классицизм.

Стиль барокко возник в результате дальнейшей эволюции стиля Возрождения. Свои «видимые» формы он стал обретать с конца XVI столетия. Барокко развивался в европейских странах на протяжении XVII

и первой половины XVIII века. «Нарушение» этих хронологических границ имело место в Германии и Австрии, в которых строительство монументальных сооружений в XVII веке почти не велось в связи с Тридцатилетней войной и ее последствиями, а также и в Англии, где некоторые признаки этого стиля отмечаются лишь с середины XVII века.

Барокко в архитектуре Италии, как отмечено, начало складываться еще во второй половине XVI века, причем формирование его признаков было в значительной мере связано с творчеством Микеланджело.

Барокко как стиль возник в сложную историческую эпоху. В результате перемещения торговых путей из Средиземного моря в Атлантический океан и формирования в Западной Европе новых торговых и промышленных центров в ранее передовой Италии наблюдается экономический упадок, возрастает политическая дробность страны. Тяжелый кризис переживает и папство, испытывшее удары реформации. Крепнут силы реакции.

Монументальная архитектура этого времени в Европе в целом являлась служанкой абсолютистских режимов королей, светских и духовных князей, католической церкви. В каждой из стран наблюдались свои особые политические, социальные условия, существовали особые национальные традиции, это сказалось и на архитектуре.

В каждой из стран барокко приобретало свои особые национальные черты. В итальянской архитектуре барочная стилистическая характеристика распространялась и на внешний, и на внутренний облик зданий. Во французской — наблюдалось значительное расхождение между фасадным и внутренним убранством сооружений, в первом преобладали классицистические начала, во втором — барочные. В английской архитектуре стиль выступает как своеобразный оттенок, акцент классицизма; здесь можно говорить скорее об «обароченном» классицизме, чем о барокко как таковом. Но все же архитектура во всех странах имела и общие черты, о которых пойдет речь ниже.

Основными признаками барокко были повышенная и подчеркнутая монументальность, представительность, которые в какой-то мере являлись самодовлеющими качествами и достигались нередко искусственными средствами. Стремясь создать впечатление монументальности, репрезентативности, живописности, динамики форм, вызвать ощущение необычности и неожиданности при восприятии архитектуры, зодчие исходят прежде всего из внешнего пластического облика сооружений (имея в виду и экстерьер и интерьер). В барокко отмечались преобладание сложных криволинейных форм при определении планов и фасадов сооружений, активное применение скульптурных и архитектурно-декоративных мотивов; неравномерное распределение архитектурных средств; динамичность архитектурных масс. На смену рациональности Ренессанса приходит иррациональность. Зодчие барокко явно предпочитают декоративное начало архитектуры. Барокко в архитектуре характеризуется приоритетом, преобладанием пластического начала над началом тектоническим. Стремясь создать необычный, повышенно-эмоциональный архитектурный эффект, они зачастую пренебрегали логикой построений планов, допускали несоответствия между внешними объемами и внутренней структурой сооружения. Конструкция в творческом сознании архи-

текторов в большинстве случаев как бы отодвигается на второй план, являясь необходимым, но все же вспомогательным средством, призванным «обеспечивать», поддерживать ту или иную пластическую форму. Конструкция обычно прикрывается декоративными частями, которые нередко создают превратное представление о ней. Фасады имеют целью как бы «заслонить» основную часть здания. Ордера рассматриваются лишь как элементы, декорирующие сооружения. В архитектуре этого времени приобретают распространение явно деконструктивные части — разорванные: фронтоны, волюты и т. п.

В определяющих сооружениях XVII — первой половины XVIII века особое развитие и разнообразие приобретают монументальная скульптура и монументальная живопись, а также различные виды прикладного искусства. В живописи и скульптуре верх берет начала декоративные, преобладают многоплановые композиции с чертами сильно выраженной динамики, с усложненными генерализирующими линиями, ритмами. При изображении человека предпочитают состояния напряжения, экзальтации, повышенного драматизма. Синтез искусств в барокко носил иной, чем раньше, в эпоху Ренессанса, характер. В архитектуре Возрождения для произведений живописи и скульптуры отводились определенные места — часть стены, плафон и т. д. Произведения искусства, ограничиваясь отведенным им участком, гармонировали с архитектурой, дополняя и обогащая ее. В сооружениях барокко живопись и скульптура «не укладываются» в определенные рамки, они выходят за их пределы, не подчиняются архитектуре и стремятся как бы «перекричать» ее. Наблюдалось не мирное сотрудничество, а спор, борьба и противопоставление друг другу отдельных видов искусств.

Барокко как стиль ранее всего и наиболее определенно проявился в Италии. Эта страна в XVI—XVIII веках состояла из ряда мелких государств, внешнеполитическое и экономическое положение которых отличалось сложностью и неустойчивостью. Материальная база строительства была ограничена. Ведущая роль в развитии архитектуры принадлежала католической церкви, Ватикану, который стремился поддерживать свой престиж путем возведения многочисленных храмов, не столь крупных по размерам, но всегда оформленных необычайно эффектно и эмоционально впечатляюще.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Наиболее яркие и характерные памятники барокко в Италии связаны с крупнейшими мастерами XVII века — Лоренцо Бернини, Гварино Гварини, Франческо Борромини, Карло Райнальди, Бальдассаре Лонгена и другими. Первым архитектором, в творчестве которого уже имел место переход к крупным архитектурным задачам, был Карло Мадерна. В его римской церкви Санта-Сусанна окончательно складывается тип католического храма XVII века с удлиненным планом и фасадом, следующим системе церкви Иль-Джезу Виньолы (ил. 140). Главной работой Мадерны была достройка собора св. Петра в Риме. По настоянию духо-

венства к построенному Микеланджело центричному сооружению была добавлена, как уже отмечено, западная базиликальная часть с нартексом. Возник новый, сильно выдвинутый вперед фасад. Купол собора как бы отодвинулся назад и стал полностью восприниматься только с отдаленных точек зрения. Взяли верх неоднократные попытки духовенства вернуться к удлинненной, базиликальной композиции здания.

Преемником Мадерны по строительству собора св. Петра стал Лоренцо Бернини, крупнейший мастер зрелого барокко, одновременно и архитектор, и скульптор. Бернини были оформлены интерьеры храма, а в самом центре, под куполом, создана эдикула — сень над предполагаемой гробницей Петра.

В интерьере собора Петра ощущение верного масштаба «сбивают» прежде всего огромный ордер и статуи, укрупненные архитектурные детали, но несмотря на это собор производит необычайно сильное, поистине потрясающее впечатление. Создается ощущение незыблемости, предельной монументальности и величия. Вошедший попадает в пределы гигантского светлого пространства. Общий колорит интерьера — светло-серый, близкий к белому, и везде, в подкупольной части, на сводах, искрится и сверкает позолота.

Особое внимание Бернини было обращено на создание бронзовой сени. Это как бы особое огромное сооружение, высота которого 23 метра. Сложной формы покрытие поддерживается четырьмя витыми колоннами. Мотив последних появляется впервые в готической архитектуре, эта по сути деконструктивная форма используется Бернини и приобретает здесь, в соборе св. Петра, значение одной из основных архитектурных тем. И колонны, оплетенные лавровыми ветвями, и сам балдахин покрыты чернью, на этом фоне выступают позолоченные сверкающие детали, что порождает сильный архитектурный эффект.

Бернини создал огромную площадь перед собором — самый крупный архитектурный ансамбль Италии XVII века (ил. 141). Большие колоннады заслонили существовавшую по сторонам неупорядоченную застройку и одновременно образовали монументальный «фон» для религиозных процессов, для съезда знати к торжественному богослужению в соборе.

Бернини организует две площади, «нанизанных» на единую с собором ось: овальную и вторую, дополнительную — трапецевидную, ограниченную стенками, «привязывающими» первую площадь к фасаду Мадерны. Форма овала, излюбленная зодчими барокко, создавала ощущение неустойчивости, подвижности, в какой-то мере неопределенности: ракурсы меняются в зависимости от положения зрителя. Это повышало декоративный эффект. Вместе с тем сами колоннады, созданные путем применения тосканского ордера, чрезвычайно монументальны: огромные стволы поддерживают упруго изгибающуюся ленту антаблемента, выше которой в четком ритме — статуи святых.

Бернини был выдающимся скульптором своего времени. Его произведениям были свойственны совершенство пластической моделировки, динамизм и экспрессивность образов. Особенно характерна его известная скульптурная композиция «Экстаз св. Терезы» в римской церкви Санта Мариа делла Витториио.

Стиль барокко был доведен до максимальной динамичности, экспрессивности форм Франческо Борромини. Особенно характерна построенная им церковь Сан-Карло-алле-кватро-Фонтане (святого Карла у четырех фонтанов) в Риме. Церковный неф напоминает очертаниями плана два колокола, примыкающие друг к другу своими основаниями. Такая форма позволила придать всем внутренним стенам волнообразность и увенчать здание овальным куполом. Между наружными и внутренними габаритами церкви — большое расхождение, лишь частично функционально использованное.

Наружный облик церкви организован Борромини с расчетом на создание впечатления повышенной живописности. Основная часть фасада представляет собой как бы декоративную аппликацию, наложенную на поверхность стены. Фасад расчленен на два яруса, каждый из которых наделен орденом. Карнизы имеют сложно изогнутую, волнообразную форму. В интерколумниях — ниши со скульптурой, овальные окна. Гладкие поверхности отсутствуют вовсе.

В других произведениях Борромини наблюдаются разнообразные приемы и архитектурно-пластические средства, имеющие своей целью индивидуализировать в том или ином плане сооружение и его фасад. Борромини любит изгибать, разворачивать в различные стороны поверхности стен, иногда эти выгибы и изгибы более энергичны, иногда манерно вялы и даже мало заметны, но они всегда чрезвычайно пластически выразительны. Многое строится на контрастах, на внесении в архитектуру сочных деталей. В сооружениях Борромини многое атектонично, деконструктивно, но это всегда искупается достигнутым пластическим и декоративным эффектом.

К числу самых характерных барочных церквей Рима относится Санта Мариа ин Кампителли (архитектор К. Райнальди) с двухъярусным фасадом, генетически связанным с системой Иль-Джезу. Высокая, впечатляющая фасадная стена, «прикрывающая» основной объем сооружения, тектонически построена на многообразном использовании двух колонных портиков, то выступающих вперед, то отходящих назад. Эффектно и красиво задумано завершение, в виде сочетания вкомпонованных друг в друга лучковых и треугольных фронтонов.

Исключительной композиционной сложностью отличаются произведения Гварино Гварини, работавшего в Турине. По степени напряженности форм, барочной декоративности они могут быть сопоставлены лишь с работами Борромини. Особенно характерно палаццо Кариньяно (ил. 142). Общая структура здания связана с палаццо эпохи Возрождения (призматический объем, замкнутый двор), однако в эту традиционную схему внесен элемент «неожиданности»: центральная часть главного корпуса представляет как бы вставку в основной объем. Здесь расположены парадный вестибюль и парадная лестница. Вестибюль приобрел в плане овальную форму, марши лестницы — криволинейные с изогнутыми очертаниями. В соответствии с внутренней структурой фасаду придана сложная форма — стена волнообразно изгибается. Специфичны детали фасада, в частности наличники окон, «фактура» пилястр первого этажа и другие. Несмотря на мелкомасштабность, формы эти отличают-

ся пластической сочностью. Своеобразие ряда мотивов определяется их связью с декоративными формами мавританской архитектуры, памятники которой Гварини наблюдал в бытность его в ранний период в Сицилии. Встречаются в его произведениях и преобразованные мотивы готического происхождения. Все они в совокупности придавали работам этого мастера большую остроту и даже экстравагантность.

Для архитектуры венецианского барокко типично палаццо Пезаро (архитектор Б. Лонгена), отличающееся большой насыщенностью внешнего убранства. Структура здания соответствует сложившимся здесь традициям — оно трехэтажно, первый этаж более массивен — стена облицована фацетированным рустом, два верхних раскрыты системой больших арок-окон. В них применены ордера. Каждый, даже небольшой участок стены, в частности пазухи надоконных арок, использован для размещения скульптуры. Все это придает зданию сугубо венецианский колорит.

XVII и XVIII века были эпохой возникновения целого ряда крупных садово-парковых комплексов — вилл итальянской знати. Виллы Италии создавались по следующей схеме: главное здание, обычно призматической формы, ставилось на склоне холма, поверхность которого использовалась для создания системы подъемов и разбивки парка. Основные архитектурные средства паркового комплекса — лестницы, террасы, каскады, гроты сосредоточены на главной оси. Все остальные площадки, спуски, дорожки, группировка зелени подчинены тому, что находится в центре парка.

Примером может служить вилла Альдобрандини (ил. 143). Перед зданием — большой ступенчатый пандус, имеющий симметрично расположенные дугообразные крылья — справа и слева. Парк примыкает к зданию с противоположной стороны. У заднего, паркового фасада — полукруглая площадка, обрамленная галереей-гротом с фонтанами и скульптурой. Выше грота — каскад. Он прорезает зеленый массив парка и членится на ряд составных элементов. Вода сосредоточивается в водоемах, проходит скрыто в трубах, для того чтобы вновь выйти на поверхность и излиться широкой струей в нише нижнего грота.

Изумителен грандиозный каскад замка Казерта, мощным потоком устремляющийся по скату холма в центральный бассейн, заполненный большим числом скульптурных изваяний, живописно размещенных на камнях водоема.

Архитектурно-декоративные сооружения итальянских вилл, фонтанные устройства, гроты, спуски отличаются монументальностью и изысканностью форм, все это разнообразно, пластично и красиво. Архитекторы как бы изощрялись в поисках неожиданных пространственных эффектов, в совмещении различных скульптурных групп и статуй со стриженной и свободно растущей зеленью.

Виллы Италии XVI, XVII, XVIII веков, их сады и парки определили своеобразный стиль садово-паркового искусства, получивший наименование системы итальянских парков. Главными, исходными ее признаками являются наличие основной, главной оси, на которую нанизан ряд архитектурных звеньев, и развертывание всей композиции на рельефе, с постепенным снижением композиционных элементов.

В середине XVIII века в архитектуре Италии и в других странах Европы отмечается уже переход к классицизму.

Ранний период архитектуры барокко во Франции связан с первой третью XVII века — временем правления Людовика XIII. Основными представителями его были зодчие Жак Лемерсье и Франсуа Мансар. Первый из них — королевский архитектор — продолжил строительство Лувра, начатое более чем за 50 лет до этого Леско. Лемерсье принадлежит идея расширения в четыре раза основного квадрата Лувра. Он удлинил вдвое западное крыло, созданное ранее, и затем начал строить северный корпус. Система членений и архитектурно-пластического убранства дворовых фасадов были сохранены. Единственная новая тема — центральный ризалит западного фасада, решенный в виде башенного объема, так называемая башня часов. В выступающей, верхней ее части архитектор был вполне самостоятелен и здесь уже достаточно определенно звучит стиль барокко («вставленные» друг в друга фронтоны и другие элементы декора).

Другой важной работой Лемерсье явилось строительство в королевской охотничьей резиденции под Парижем — Версале, составившее первый этап создания позже грандиозной королевской резиденции. В 1620-х — 30-х годах здесь возник небольшой охотничий замок с П-образным планом. Дворовые его фасады были обработаны сочетанием красного кирпича и мрамора с довольно многочисленными декоративными деталями. Двор замка получил название Мраморного (Кур де марбр).

Важный этап в развитии типа усадебного дома составляет строительство замка Мэзон-Лафитт к северо-западу от Парижа, на берегу Сены (архитектор Ф. Мансар) (ил. 145). Новые признаки в его архитектуре особенно рельефно выступают при сравнении этого здания с замком Анэ Ф. Делорма (см. выше). Боковые крылья полураскрытого двора значительно укорачиваются. В более поздних сооружениях они еще более сократятся и превратятся в ризалиты основного объема. Во внешнем облике сооружения барочные черты выявлены слабо, на первый план выступают не они, а общефранцузские национальные признаки — высокие крыши, дымовые стояки (трубы), люкарны, специфические французские окна и сама постановка здания на искусственно созданном островке, ограниченном ровом-каналом. Вся же обработка фасадов в основном классицистична — применен прием поэтажного размещения ордеров, и эти ордера и детали построены и прорисованы по всем правилам.

В середине века в Париже работал зодчий Луи Лево, продолжавший строительство Лувра. Он создал восточную часть здания, замкнув основной «квадрат» дворца. Лево возвел также замок Во ле Виконт (ил. 144), созданный им совместно с живописцем-декоратором Лебреном и архитектором-паркостроителем Ленотром для министра Фуке. Здесь формируется парадная резиденция с регулярным садово-парковым ансамблем — образцом системы французского регулярного парка. Вслед за этим в больших масштабах она была применена в Версале. Здание композиционно сходно с замком Мэзон Ф. Мансара по общему планировочному и объемному решению. Основное различие в том, что здесь применен

большой ордер в виде пилястр, охватывающих фасад во всю его высоту. Во внешних формах сооружения стиль барокко также почти не ощущается, если не считать большого купола над овальным в плане залом.

Интерьеры замка Во отличаются роскошью и даже пышностью. Примером может служить парадная спальня с мраморной облицовкой, позолоченной бронзой в декоративных деталях, шелковыми штофными тканями, обтягивающими стены, живописью на плафоне.

Парк замка состоит из ряда отдельных звеньев, нанизанных на единую ось — плоских лестниц, площадок, водоема, аллей. Геометризм их очертаний, стриженная зелень — все это оживляется симметрично поставленной барочной скульптурой.

Лево продолжал строительство в Версале, где работал в содружестве с Лебреном и Ленотром. Из скромного охотничьего замка, по воле Людовика XIV, была создана огромная парадная резиденция, состоящая из дворца (ил. 146) и связанного с ним регулярного парка.

Лево сохранил имевшееся здесь сооружение с его Мраморным двором и вложил его, как в футляр, в новое П-образное здание. Фасады перестроенного и расширенного дворца были оформлены на основе классицистической системы, главную роль в них играет колоннада, располагающаяся на уровне второго — парадного этажа. Первый приобрел значение подиума, поддерживающего ордер. Третий же этаж оформлен в виде аттика. Столь типичные для Франции высокие крыши отсутствуют, кровля скрыта за парапетом. Барочная тема проступает лишь в скульптуре, которая мятежной взволнованностью форм контрастирует с прямыми геометрическими абрисами здания. В облике фасадов ясно выражена классицистическая тенденция, которая начинает преобладать во внешних формах французской архитектуры середины и второй половины XVII века.

В отличие от экстерьеров, интерьеры монументальных зданий Франции этого времени отличались особенно нарядным убранством, они носили парадный, барочный характер. Характерна отделка залов Войны и Мира Версальского дворца, расположенных по углам паркового фасада сооружения. Стилистическое противопоставление почти классицистических экстерьеров и барочных интерьеров — специфическая черта французской архитектуры этого времени.

Грандиозен Версальский парк (ил. 147). По основной его оси, совпадающей с осью дворца, расположены — лестница, спускающаяся к бассейну Латоны, главная аллея, бассейн Аполлона и, наконец, огромный крестообразный Большой канал, замыкающий перспективу, открывающуюся из окон центрального дворцового зала. Здесь, так же как и в замке Во ле Виконт, но в еще больших масштабах — четкость линий и контуров, огромные плоскости партеров и водоемов, прямые аллеи, стриженная зелень, мраморные и бронзовые скульптуры.

Весь этот парк вместе с дворцом и находящимся по другую сторону городом Версалем, обладавшим также регулярной планировкой, имел в качестве своего композиционного центра находившиеся посередине дворца покои короля. Все аллеи и линии, прочерчивающие пространство, скрещиваются на оси дворца, подходят к окнам королевских покоев. Средства-

ми пространственных искусств выражалась идея могущества королевской власти, идея абсолютной монархии, запечатленная в известной фразе Людовика XIV: «Государство — это я».

Исключительно важное событие в истории французской архитектуры и в эволюции ее стиля — строительство Клодом Перро на рубеже 1670-х годов наружных фасадов Лувра. Основной — восточный фасад, называемый часто Луврской колоннадой (ил. 148), знаменует победу принципов классицизма. Огромный коринфский портик, ограничивающий лоджии второго яруса, центрируется ризалитом, завершенным фронтоном. В архитектурном облике луврских фасадов еще сильнее, чем в фасадах Версаля — Лево, сказывается значение ордера.

Такие произведения архитектуры, как Версаль и внешние фасады Лувра, в сильнейшей степени способствовали утверждению принципов классицизма в пределах стиля барокко.

Наиболее активным и авторитетным мастером второй половины XVII века был Жюль Ардуэн Мансар — внучатый племянник Франсуа Мансара, главный королевский архитектор. С Ж.-А. Мансаром связан третий этап строительства Версаля. По его проекту в 1670-х годах дворец сильно увеличивается — справа и слева от основного сооружения, с некоторым отступом от основного паркового фасада воздвигаются два огромных корпуса, предназначенных для размещения лиц свиты и различных служб. Фасады их разрабатываются теми же декоративными средствами, что и центральный. Общая протяженность фасадов дворца увеличилась втрое, и геометрия его объемов, завершенных единым карнизом, стал ощущаться еще более остро.

В пределах основного корпуса Мансар заложил террасу второго этажа, благодаря чему парковый фасад выпрямился и выиграл в единстве впечатления. На месте террасы была создана Зеркальная галерея как центральный зал дворца, соединивший залы Войны и Мира. Пространство огромной галереи-зала перекрыто мощным сводом, украшенным картинами на мифологические темы. Арочным оконным проемам одной стороны галереи, обращенной к парку, соответствуют большие зеркала на другой ее стороне. Простенки оформлены пилястрами, облицованными голубовато-сиреневого тона мрамором. Галерея производит впечатление монументальности, величия и сдержанности.

Собор Инвалидов в Париже, возведенный Мансаром, — крупнейшее церковное сооружение французской столицы того времени. Его призматический объем служит основанием для огромного купола, поднятого на высокий барабан и позже позолоченного. Если трактовка архитектурных форм основной части здания классицистична, то в силуэтном решении купола и в элементах его убранства ощущаются барочные черты. Сооружение это как бы завершает собой развитие монументальной архитектуры XVII столетия, архитектуры, которую можно определить как классицизирующее барокко.

Мансаром была создана одна из основных, самых больших площадей Парижа — Вандомская, составляющая новый этап французского градостроительства. Площадь имеет прямоугольные очертания и ограничена двумя П-образными сооружениями. Их фасады оформлены большим орде-

ром, охватывающим второй и третий этажи. Первый служит ему пьедесталом. Таким образом, площадь решена на основе единого классицистического приема.

XVIII столетие в истории французской архитектуры распадается на два этапа. Первая его половина связана с угасанием барокко, с его последней стадией — так называемым стилем рококо. Исторически весь XVIII век проходил в условиях обостряющейся классовой борьбы, борьбы сословий, окончившейся шквалом Великой Французской буржуазной революции. Феодалная монархия, высшее дворянство и духовенство испытывали натиск со стороны третьего сословия — буржуазии. Неудачные войны начала XVIII века, колоссальные затраты королевского двора и верхушки господствующих классов опустошили государственную казну, уже не было возможности вести монументальное строительство в тех размерах, в каких оно велось в предыдущем столетии. В старых королевских резиденциях осуществляются лишь отдельные разрозненные строительные работы, главным образом производится переоформление старых помещений в новом стиле и возводятся отдельные парковые павильоны.

Авторитет королевской власти падает, дворцовые сооружения пустеют. Каждая дворянская семья хочет иметь в Париже собственный дом, где можно было бы замкнуться, уйти от участия в политической жизни, не сулившей ничего хорошего. Отсюда строительство в Париже городских особняков-отелей. Вместе с тем увеличившееся в численности третье сословие — мелкая буржуазия — нуждалось в жилье, в городских квартирах. В связи с этим в Париже начинается строительство доходных четырех-пятиэтажных домов с квартирами, сдаваемыми внаем.

Ограниченное строительство, которое проводилось в это время, не давало возможности в полной мере раскрыться талантам архитекторов. Поэтому крупные зодчие известны по сравнительно мелким работам, преимущественно связанным с постройкой небольших частных особняков и отделкой интерьеров. Эта тема была наиболее значительной в строительстве рассматриваемого времени.

Характерным аристократическим особняком является отель Матиньон в Париже (арх. Ж. Куртон) (ил. 149). Двухэтажное прямоугольного плана здание с полуovalьмовыми невысокими крышами поставлено, как и большинство других особняков, в глубине участка, на границе между подъездным двором и садом (отсюда распространенное определение — «дом между двором и садом»). Двор отделяется от улицы высокой глухой стеной с воротами. Простоте, умеренности фасадного решения (в обработке применены лишь наличники окон и плоский руст) противостоит изысканность внутреннего оформления. Здание состоит из небольших, но уютных комнат и салонов, иногда ovalьных, круглых очертаний, часто углы помещений закругляются, сглаживаются.

Главным и почти единственным средством декорировки интерьеров служит орнамент, который становится мелкомасштабным, измельченным в рисунке. Орнаментальные формы и мотивы сильно стилизуются. Очень часто орнамент приобретает асимметричные очертания (ил. 167).

Стиль рококо не был стилем больших монументальных сооружений, это был стиль внутренних отделок дворянских аристократических сало-

нов, стиль интерьерный: отсюда кратковременность его существования; он не имел предпосылок для длительного развития. Выше отмечалось, что для французской архитектуры характерно было расхождение стиля экстерьеров и интерьеров. В первой половине XVIII века в «век рококо», это различие ощущается особенно сильно.

Для стиля рококо характерна отделка отеля Субиз (архитектор Де-ламер; 1730-е гг.). Он построен по той же пространственной схеме «дома между двором и садом». За выдержанными, почти классицистическими фасадами скрываются утонченнейшие интерьеры рококо. Центральное помещение особняка — Овальный зал (ил. 161), оформленный архитектором Жерменом Боффраном. На половину своего объема он выступает в сторону сада, и весь этот участок стены разработан большими арками дверей. Противоположная стена имеет такие же арки, но в них помещены зеркала. Простенки решены обычно, как панно, замкнутые в орнаментальные рамы. Обращает внимание куполообразный потолок зала, как бы незаметно возникающий из простенков: место перехода маскируется живописью — картинами на мифологические темы, исполненными крупнейшим художником Франсуа Буше. На плафоне развернута центричная орнаментальная композиция, вследствие своей предельной утонченности, хрупкости скорее применимая для кружев, чем для архитектуры.

Подобного рода внутренние отделки создавались и в других особняках (ил. 162), а также в королевских резиденциях — стилистические приемы при этом существенно не менялись. Сходные отделки рекомендовались гравированными изданиями с «образцовыми чертежами».

Интерьеры зданий стиля рококо оказали большое влияние на архитектуру других европейских стран (Германию, Австрию и др.).

В архитектуре Испании стиль барокко появляется с начала XVII века. Барочное влияние в основном исходит из Италии. Строгий стиль Эрреры сменился стилем более свободным и живописным. Испанская архитектура всегда отличалась декоративностью форм, поэтому барокко нашло благоприятную почву для своего развития.

Высшие достижения испанского барокко связаны с творчеством архитектора Хосе Чурригера и его учеников. Чурригера, помимо архитектурных сооружений, выполнил много работ декоративного порядка, в частности ряд больших, деревянных, резных, позолоченных алтарей. Характерным его произведением является оформление парадного двора Иезуитской коллегии в городе Саламанка. Последователи этого архитектора продолжали развивать его манеру и создали в этом стиле наиболее типичные памятники, по богатству и сложности форм значительно превосходящие создания самого мастера.

Стиль чурригереск, как он называется в Испании, характеризуется предельной насыщенностью плоскостей, фантастически сложными, причудливыми насыщениями декоративных форм. Произведения этого стиля отличаются живописностью и динамизмом композиции. Характерен интерьер Сакристии картезианского монастыря — Чертозы в Гранаде — Мануэля Васкеса и Луиса Аревало. В оформлении ее чурригереск достигает своей кульминации. Поверхности перегружены извивающимися, изогнутыми формами, некоторые мотивы почерпнуты из древнемексикан-

ских и древнеперуанских памятников. Криволинейные очертания помещения еще более усложняют архитектурный эффект.

Убедительным примером испанского барокко может служить также известный «Эль Транспоренте» — алтарь в соборе Толедо в виде статуарной композиции в пышном, но вместе с тем очень изысканном архитектурном и скульптурном обрамлении, выполненном из тонко подобранных по цвету, в основном розоватых пород мрамора, дополняемых позолотой (ил. 163). Автором алтаря является Нарсисо Томэ.

Примером частного дома-особняка первой половины XVIII века является дворец маркизов Дос Агуас в Валенсии (1740-е гг.). Декоративное убранство его фасадов характеризуется изощренностью и роскошью, приближаясь по стилю к французскому рококо.

Вторая половина XVIII века в Испании ознаменовалась, как и в других европейских странах, постепенным усилением позиций классицизма.

Развитие архитектуры в Северных и Южных Нидерландах, начиная со второй половины XVI века, пошло различными путями. И в Бельгии, и в Голландии XVII века в архитектуре наблюдается барокко, но если в бельгийской архитектуре стиль барокко переживает период расцвета, то в голландском зодчестве его развитие ограничивается использованием декоративных элементов, обогащавших рационалистический в целом облик зданий.

Для развития архитектуры барокко в Бельгии имело большое значение творчество прославленного художника П.-П. Рубенса. Поездки его в Италию и Испанию способствовали освоению бельгийскими зодчими форм архитектуры Ренессанса и барокко в этих странах. Рубенс явился автором большого количества архитектурно-декоративных работ (триумфальные арки и другие сооружения), дошедших до нас в виде эскизов маслом и гравюр. Рубенсу принадлежит проект его собственного дома в Антверпене, оформление которого отличается оригинальностью композиции.

Преобладающим типом монументальных сооружений этого времени являлись католические церкви. Одна из характернейших — церковь Миахила в Лувене, построенная крупным мастером барокко, учеником Рубенса, Лукой Файдгербом. Она имеет трехнефный крестообразный план. Центральный ризалит фасада — трехъярусный, верхний ярус решен в виде фронтона нидерландского типа. Боковые части — одноэтажные. Три членения фасада объединяются волютами. Сооружение отличается пышностью и вместе с тем живостью декорировки.

Из гражданских сооружений в Бельгии в XVII веке продолжали строиться в большом количестве здания цехов. Подобных сооружений было много возведено в Брюсселе, Антверпене и других городах. Типичные образцы архитектуры того времени сосредоточены на брюссельской рыночной площади. Бельгийские мастера остаются верными архитектурным традициям городских построек предшествующего времени: все эти дома представляют собой четырех-пятиэтажные здания с узкими фасадами, завершающимися обязательными щипцовыми фронтонами. Применялись лишь более разнообразные декоративные элементы. Фронтоны приобретают барочно-усложненные формы, на фасадах появляются ордера, гермы, кариатиды, балюстрады.

Голландская архитектура XVII века, как уже говорилось, отличалась от бельгийской архитектуры большей умеренностью форм. Классицистическое начало преобладало в голландском зодчестве над началом живописным, барочным. Типична Новая ратуша в Амстердаме (1648—1665) — самый значительный памятник XVII века (архитектор Якоб ван Кампен). Фасад, помимо цокольного этажа, расчленен на два яруса, оформленных коринфскими пилястрами. Центральный ризалит главного фасада завершен треугольным фронтоном. Выше — восьмигранная купольная башенка, стены которой обработаны аркадой и колоннами. В центре сооружения расположен двусветный главный зал. Он перекрыт полуциркульным сводом, украшенным живописью, стены облицованы мрамором. Стиль пластической обработки интерьеров здания ратуши генетически связан в основном с Ренессансом.

Упадок строительной деятельности в Германии, наблюдавшийся в связи с Тридцатилетней войной (1618—1648), давал себя знать в течение всей второй половины XVII века. Слишком велико было народное разорение, для того чтобы жизнь могла быстро войти в свою мирную колею. Строительство приобретает размах лишь с началом нового XVIII столетия.

Война привела к еще большей территориально-политической раздробленности Германии, что наряду с отставанием в связи с войной развития архитектуры обусловило ее стилистическую неоднородность и наличие иностранных влияний в отдельных региональных школах. Французское зодчество оказало воздействие на Западную Германию, Баварию; нидерландское — на северную часть страны; итальянское — на Южную Германию. Особенно следует подчеркнуть значение эмиграции итальянцев. Среди последних надо отметить Агостино Барелли, Энрико Цукалли, Антонио Петрини, а также Газтано Киавери, до приезда в Германию работавшего в петровское время в России.

Бавария выдвинула ряд очень талантливых мастеров, создавших немало характерных произведений барочного плана. Среди них должна быть названа небольшая церковь Иоганна Непомук в Мюнхене (ил. 153), обладающая очень красивым, хорошо запоминающимся пластичным фасадом (автор — архитектор Е.-К. Азам). Француз Франсуа Кювилье активно способствовал распространению в Германии воздействия французского рококо. Наиболее известная работа Кювилье — павильон Амалиенбург в Нимфенбурге под Мюнхеном, созданный в 1730-х годах. Стиль Кювилье — изящное и в то же время необычайно сочное в деталях рококо.

Другим ведущим архитектурным центром на юге Германии была Франкония. В первой половине XVIII века во франконском городе Вюрцбурге по проекту одного из крупнейших архитекторов Германии Бальдасара Неймана был построен дворец для местного епископа Шенборна — один из крупнейших памятников барочного зодчества. Общая композиция Вюрцбургского замка во многом обязана Версалию. Наибольший интерес представляют интерьеры — величественная трехмаршевая лестница с плафоном, расписанным в 1750-х годах великим итальянским живописцем Д.-Б. Тьеполо, и Императорский зал, в убранство которого введены композиции Тьеполо на темы из жизни Фридриха Барбароссы. Интерьеры Вюрцбурга (ил. 164) принадлежат к числу лучших образцов внутрен-

них отделок европейской архитектуры XVIII века, они очень парадны и эффектны. Стиль их совмещает барокко и рококо, что вообще характерно для немецкой архитектуры первой половины XVIII века.

Главный город Саксонии Дрезден в конце XVII и в XVIII веках был крупнейшим центром искусства и архитектуры. Видный представитель дрезденского барокко Маттеус Даниэль Пеппельман с 1711 по 1722 год построил здесь Цвингер (ил. 154) — часть большого ансамбля, задуманного саксонским курфюрстом для празднеств под открытым небом, для публичных зрелищ и отдыха. Цвингер (или Цитадель) представляет собой прямоугольную площадку с примыкающими к ней двумя полукруглыми участками. На осях площади сооружены двухэтажные павильоны.

Изящная и несколько изощренная архитектура Цвингера — яркий образец барокко, формы которого в Германии не ограничиваются интерьерами, а переносятся и на фасады зданий.

Архитектура Дрездена в первой половине XVIII века обогатилась крупными церквями — протестантской Фрауенкирхе (архитектор Георг Бэр) и католической — Придворной церковью (архитектор Гаэтано Киавери). Фрауенкирхе (1726—1743), разрушенная во время второй мировой войны, была наиболее известной протестантской церковью Германии. План ее — квадрат со срезанными углами. Восемь опорных столбов, обработанных ордерами, ограничивали объем зала и поддерживали купол и многоярусные хоры, огибавшие церковь. Внешний объем купола значительно превосходил внутренний. Все сооружение, в том числе и купол, и крыша, облицовано было камнем, благодаря чему оно казалось вытесанным как бы из одного блока. Благодаря сложным формам купола и угловых башенок здание приобрело чрезвычайно живой, «подвижный» силуэт.

Придворная католическая церковь (1738—1751) имеет базиликальную форму, с закругляющимися благодаря креповкам стены узкими сторонами. Сооружение расчленено на пять нефов, причем главный выступает в виде самостоятельного, более высокого объема. К церкви примыкает стройная трехъярусная колокольня, в легких ажурных очертаниях которой отчетливо видно воздействие русской архитектуры, хорошо знакомой автору сооружения, работавшему в России при Петре I. Произведение Киавери — памятник зрелого барокко.

Наиболее значительным мастером берлинской архитектуры начала XVIII века был Андреас Шлютер, проявивший себя также и в области скульптуры. В 1698 году Шлютер приступил к работам по расширению старого Королевского дворца в Берлине, но реконструкция его была осуществлена лишь частично. Дворец был разрушен во время второй мировой войны. Шлютеру принадлежали — главный портик сооружения и восточный двор; он создал также парадную лестницу дворца. Стиль Шлютера — зрелое барокко, в котором активную роль играют ордера. В 1713 году Шлютер был приглашен Петром I в Петербург, где вскоре умер, успев лишь приступить к полученным заказам.

Переход от барокко к классицизму в берлинской архитектуре отразился в творчестве Георга Кнобельсдорфа, построившего в 1745—1747 годах одноэтажный дворец Сан-Суси в Потсдаме. В центре главного фасада — эллиптическая в плане ротонда, заключающая в себе главный зал, в обе

стороны от него отходят анфилады комнат. Все они, за исключением главного зала, обработаны в стиле рококо. Садовый фасад явно барочен, он оформлен гермами, заменяющими пилястры, вазами, оконными наличниками сложной формы.

Здание оперного театра в Берлине (1750) — одно из лучших сооружений Кнобельсдорфа — свидетельствует уже о некотором усилении классицизма. На фасадах применены ордера, в частности главный из них наделен коринфским портиком с фронтоном; внутренние же помещения театра являются еще образцами рококо.

В архитектуре Австрии воздействия, исходившие из Италии, сочетались с явно выраженным французским влиянием. Иоганном Бернгардом Фишером — самым крупным представителем барокко в Вене, испытывавшим воздействие итальянской барочной архитектуры, был построен в парадном, эффектном стиле ряд особняков венской аристократии. Им же была возведена церковь св. Карла Борromeя в Вене (1716—1737), самая большая в центральной части города. В основе ее композиции чисто декоративный прием: церковь скрыта за фасадной пристройкой, в центре которой — шестиколонный портик; между ним и боковыми павильонами — две колокольни, воспроизводящие форму колонны Траяна. Внутреннее пространство — овальной формы и перекрыто овальным же куполом. Церковь Карла Борromeя создана под несомненным влиянием барочной архитектуры Рима периода ее расцвета.

Одним из самых значительных памятников венской дворцовой архитектуры является Верхний Бельведерский дворец (Иоганн Лукас Гильдебрандт; 1721—1723) (ил. 152). Как его экстерьер, так и интерьеры отличаются богатством архитектурно-орнаментальной декорировки. В интерьерах наблюдается типичное для венской архитектуры сочетание сочного, мажорного барокко с тонкими и деликатными орнаментальными мотивами рококо.

Значительные произведения в стиле барокко — дворцы и церкви были построены в XVII и первой половины XVIII века в Чехии. Они разительно изменили характер застройки городов, Праги и других, в которых прежде преобладали готические сооружения. Некоторые старые здания были перестроены в новом стиле. Величественный монументальный облик имеют такие сооружения, как дворец графов Черни (ил. 155) в Праге, построенный Ф. Каратти, М. Канька, А. Лураго в 1669—1747 годах, и церковь св. Николая (Микулаша) на Малой стороне чехословацкой столицы, возведенная Килианом Игнатием Динценгофером во второй четверти XVIII века.

В результате английской революции XVII века буржуазия и новое дворянство завоевали господствующее положение в стране. В Англии «новый» буржуазный политический строй был установлен почти на 150 лет раньше, чем во Франции. Естественно, что передовая капиталистическая страна Англия должна была создать новую буржуазную культуру раньше, чем другие государства, в которых феодализм был еще силен.

Этим, может быть, отчасти объясняется своеобразие английской архитектуры второй половины XVII и первой половины XVIII века, сказывающееся в ренессансно-классицистическом характере стиля, при наличии очень умеренно выраженных черт барокко. В то время как во Франции,

Италии, Испании, Бельгии, Германии барокко достигло пределов своих формальных возможностей — в английской архитектуре был очень силен палладианский классицизм. Фактически в архитектуре Англии рассматриваемого времени мы не находим памятников, которые могли бы быть с первого взгляда определены как явно барочные, все они в той или иной мере классицистичны.

Ведущим мастером второй половины XVII и начала XVIII века был Кристофер Рэн. Самым крупным произведением Рэна, создавшим ему славу и вошедшим в арсенал величайших памятников мировой архитектуры, является собор св. Павла в Лондоне (ил. 151) — второй по размерам купольный собор нового времени в мире, построенный в период с 1675 по 1709 год. Проект сочетал центральнокупольный и базиликальный типы композиции. Удлиненность продольных нефов, размещение трансепта посередине собора, композиционная схема главного фасада, фланкируемого двумя башнями, идут от английской готики, однако эти композиционные принципы выражены иными, новыми архитектурными средствами. Фасады декорированы двумя ярусами коринфских пилястр. В центре главного фасада находится двухъярусный портик, состоящий из спаренных колонн того же ордера. Купол имеет в своем основании правильный восьмиугольник и опирается не на обычные четыре, а на восемь пилонов. Этот новый прием дал возможность равномернее распределить давление от тяжести купола и вместе с тем обогатить внутреннее пространство. Между внешним и внутренним объемом купола наблюдается большой разрыв, допущенный Рэном для того, чтобы обеспечить наиболее выгодный в архитектурном отношении силуэт собора, возвышающегося над городом. Архитектура сооружения в целом классицистична, барокко проявляется лишь в подчеркнутой монументальности, в стремлении автора придать некоторым частям здания повышенную живописность (верхние части башен) и в меньшей степени — в декоративном отношении.

Классицистическая сдержанность проявляется и в другой крупной работе Рэна — Гринвичком госпитале на берегу Темзы (с 1694 г.), начатом строительством в более раннее время.

Влияние творчества Рэна на последующее развитие английской архитектуры очень велико.

Современником Рэна, принадлежавшим уже к следующему поколению, был Джон Ванброу — наиболее барочный из всех английских мастеров. Сооружения его репрезентативны и хранят на себе печать влияния архитектурного стиля французских дворцов. Преследуя декоративные цели, Ванброу нередко поступает простотой и ясностью общего тектонического решения. К числу лучших его произведений принадлежит замок Бленхейм (ил. 150) (1705 г.). В композиционном отношении он преемственно связан с Версалем. К центральному флигелю присоединены по сторонам два квадратных в плане корпуса с находящимися внутри квадратными же дворами. Главный двор суживается по направлению к центральному входу в здание, решенному в виде портика. Проигрывая в отношении компактности композиции, замок Бленхейм выигрывает в отношении фасадно-декоративном: достигается живописная группировка архитектурных масс и органическое включение здания в окружающий ландшафт.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Лучшие образцы итальянского жилого интерьера XVII — первой половины XVIII века сосредоточены в дворцовых зданиях — новых или заново оформленных в рассматриваемое время. Видно отмечалось, что сам тип итальянского палаццо в отношении его плановой и объемной структуры не претерпевает разительных изменений при переходе от Ренессанса к барокко: сохраняется прямоугольный план и внутренний прямоугольный двор. Различия в основном состоят в пространственном решении главной лестницы и всей вестибюльной части, а также в новом явно декоративном оформлении стенных плоскостей, потолков и полов парадных помещений. Входная вестибюльная часть приобретает в отдельных случаях, как, например, в рассмотренном выше палаццо Кариньяно в Турине, чрезвычайно сложную, явно надуманную пространственную структуру, основывающуюся на применении криволинейных в плане очертаний стен, смыкании пространственных звеньев различной формы, креповок стен и других приемов. В этом отношении в решении вестибюльной части не было принципиальной разницы с интерьерами итальянских барочных церквей. В ряде сооружений усложненную конфигурацию в плане приобретают и центральные парадные дворцовые залы. Но в большинстве случаев черты барокко как стиля проявлялись в лепном и живописном убранстве потолков и стен помещений особенно среднего, наиболее высокого этажа, в котором сосредоточиваются парадные залы. Примерами могут служить интерьеры палаццо Барберини, палаццо Фарнезе, палаццо Колонна и других сооружений.

Вестибюль обычно (ил. 158) решается как парадный зал, откуда по монументальной лестнице можно подняться в аванзал, а затем в главный парадный зал, находящийся на оси здания. По сторонам этого помещения, имеющего прямоугольную, близкую к квадрату форму, находятся другие комнаты. Кроме того, во дворцах устраивалась сравнительно узкая и длинная галерея, оформлявшаяся колоннами, пилястрами, скульптурой.

До середины XVII века потолки имели преимущественно плоскую форму, позже их вытесняют так называемые зеркальные (деревянные) своды на развешенных падугах, покрывавшиеся штукатуркой с фресковой росписью и в своем основании обрабатывающиеся скульптурой. Плоскости стен оформлялись элементами ордеров, в основном пилястрами, лепкой; в их обработку включалась живопись в пышных, богатых обрамлениях с картушами, гирляндами, волютами, орнаментикой. В качестве облицовочного материала использовались естественные и частично искусственные полихромные полированные мраморы. Мраморными плитами настилались и полы. Особенно эффектно были обрамления дверей, десюдепорты и венчающие карнизы.

Основное внимание сосредоточивается на потолках, расчлененных сложными в своей лепке тягами и рамами, разграничивающими эффектные картины с перспективными построениями, совмещением ряда пространственных планов, изображенными в сильных ракурсах фигурами. Колорит этих росписей обычно яркий, насыщенный. В результате достигалась во многих случаях иллюзия «прорыва» поверхности потолка, взор зрителя уводился художником за пределы помещения. Яркой и мажорной была

не только живопись, этот же эффект вызывался и всей отделкой интерьера. В комнатах меньших размеров стены затягивались тканями обоями, а также покрывались росписью.

Особое значение играли большие, доходившие до пола зеркала.

Подчеркнутое великолепие дворцовых интерьеров усиливалось мебелью. Столы, кресла, бюро-кабинеты, канделябры и другие предметы получают предельно сложную и изощренную обработку. Огромное значение, как никогда раньше, приобретает объемная резьба. Кресла и табуреты имеют сложно и разнообразно прорисованные изогнутые или прямые ножки, соединенные проногами, сплошь покрытыми позолоченной резьбой. В оформлении мебели используется и мотив витых колонок. Кресла надеваются волютообразно прорисованными локотниками; их спинки и сиденья обтягиваются различными видами бархата, в том числе и восточного происхождения. Исключительно разнообразную структуру и отделку приобретают столы, иногда имеющие три или даже одну точеную ножку, напоминавшую вазу и имевшую дополнительные кронштейны и развитое основание. Столешницы создавались подчас из цветного мрамора, в технике флорентийской мозаики. Очертания столешниц приобретали часто восьми- или шестиугольную форму, их края обрабатывались профилями и орнаментом.

В этот период на смену кассонам, поставцам и ларям приходят новые виды мебели — шкафы, бюро-кабинеты, отделываемые не только богатой резьбой, но и вставками из каменной цветной мозаики и цветного стекла. Изощренностью художественной отделки отличались флорентинские бюро-кабинеты с использованием каменной мозаики с традиционным изображением птиц. В оформлении широко применялись ювелирно отточенные детали из позолоченной бронзы — статуэтки, бюсты, сфинксы, медали, всевозможная орнаментация. Помимо этого, створки и филенки обрабатывались мрамором и стеклом.

В XVII и первой половине XVIII века в Италии приобретает особое развитие монументальная декоративная живопись (ил. 156 и 157), главным образом плафонная, ведущими мастерами-виртуозами которой были Пьетро да Кортона (основоположник этого вида искусства), Андреа Поццо — автор не только изумительных плафонов, но и роскошных церковных алтарей, несколько позже — Джованни Баттиста Тьеполо.

В основе орнамента итальянского барокко лежат темы Возрождения, но мастера, свободно импровизируя, создавали из них произвольные композиции и комбинации. К ним добавлялись волюты, разорванные фронтоны. Все это совмещалось, наслаивалось друг на друга, дополнялось многочисленными креповками. Целью являлось добиться ощущения предельной насыщенности и динамики. В создании подобного эффекта участвовали и скульптура и живопись.

Многообразие тем и рисунков, многоцветность колорита приходят и в изделия из металлов и в керамику, в шпалеры, ковры, ткани. В период барокко исключительного развития достигают прикладные искусства. Серебряных и золотых дел мастера создают многочисленные виртуозно исполненные изделия с применением драгоценных металлов, перегородчатой эмали — кубки, чаши, бокалы, солонки, украшенные драгоценными кам-

нями, редкими минералами и чеканкой, наделенные пластическими деталями. Эти изделия, расставленные в залах дворцов-палаццо, также активно содействовали созданию впечатления богатства и роскоши, к чему стремились архитекторы — создатели интерьеров.

Пример итальянской архитектуры и монументального искусства оказал сильнейшее стимулирующее воздействие на Францию. Французские интерьеры XVII — первой половины XVIII века дают нам богатейшую и разнообразнейшую картину эволюции и смены стилистических оттенков барокко.

Первая, ранняя стадия в развитии интерьера и прикладного искусства французского барокко — так называемый стиль Людовика XIII (примерно до начала 1640-х годов). Интерьеры этого времени сохраняют основные признаки внутренних отделок предыдущего периода — зрелого Возрождения, но на этой основе возникают и усиливаются декоративистские тенденции, проявляющиеся в основном в применении резных, витых, токарно-выточенных форм в мебели (ил. 169), в особом интересе к сочетанию различных по цвету и рисунку материалов.

В первой половине XVII века формируется планировка французского жилого дома с центрально расположенным большим парадным залом; с обеих сторон зала — комнаты, составляющие анфиладу, завершаемую парадной спальней. Все парадные помещения должны были выводиться не в сторону подъездного двора, а в сторону сада, расположенного за домом.

Стены парадных залов в первой половине XVII века облицовывались, так же как и в Италии, цветным мрамором, но отделка здесь в целом более сдержанная. В жилых помещениях, как и раньше, делались деревянные панели, выше стены нередко обтягивались тисненой кожей или покрывались шпалерами отечественного производства. Помещения имели большие каминные, облицованные мрамором и оформленные скульптурой.

Французская дворцовая мебель первой половины XVII века, по сравнению с более поздней, еще очень проста. Кресла, стулья, табуреты имели точеные ножки в виде балясин или чаще всего были витые; ножки эти соединялись прonoгами. Большой эффект достигался декоративными обивками, прикрепляемыми медными гвоздями с большими шляпками.

Конструкция столов отличалась сравнительной простотой. Ножки были витыми или имели форму балясин. Поверхность столов нередко покрывалась скатертями. Получают развитие и письменные столы и бюро с многочисленными ящиками. Кровати сохраняют старый тип с балдахином и опускавшимися вниз занавесями.

Корпусный тип мебели, именуемый кабинетом, выполнялся обычно из ввозившегося черного эбенового дерева, дверцы инкрустировались палисандром, кедром и другими породами. Для обработки дверей этих кабинетов и шкафов использовалась невысокая резьба; вводились сюжетные композиции на мифологические и исторические темы, дополняемые растительной и геометрической орнаментацией. В первой половине XVII века мягкие части мебели принято было покрывать съёмными чехлами. В это время в убранстве интерьера широко применяются бархатные и шелковые декоративные ткани с использованием аппликаций, галунов, кружев и других украшений.

В интерьере большое значение в это время имели изделия из серебра — прежде всего посуда. Последняя продолжала выполняться также из фаянса; часто фаянсовые изделия подражали восточным, итальянским и дельф-тским образцам.

Середина и вторая половина XVII века во Франции в области интерьера и прикладного искусства ознаменовались предельным выражением барочных принципов. В этот период получила большое развитие художественная промышленность. В 1664 году была создана самая крупная мануфактура Гобеленов, объединившая не только художников и ткачей, но и мастеров — литейщиков, мраморщиков, мебельщиков, резчиков и других. Существовали и другие мануфактурные производства. Производятся, помимо мебели и шпалер-гобеленов, ткани, серебро, стеклянные, фаянсовые изделия и другие. Самыми большими и влиятельными мануфактурами были — получившие большую известность мануфактура Гобеленов и Королевская шпалерная мануфактура в Бове.

Интерьеры времени Людовика XIV приобретают, в отличие от внешнего облика сооружений этого времени (см. выше), чрезвычайно пышный, торжественно-парадный характер. Выполняя свою социальную и историческую роль, они служили богатым, пышным и в то же время монументальным фоном для церемоний и ритуалов придворной жизни того времени. Франция в этот период представляла собой самое могущественное государство Европы. Архитектура наряду с другими видами искусств способствовала прославлению королевской власти. Художественный диктатор того времени, придворный художник Шарль Лебрен стремился повысить мажорное звучание внутреннего убранства, вводя в отделку полихромные мраморы в сочетании с позолоченной бронзой, рельефами, внешне эффектной плафонной живописью. В интерьерах применялись ордерные элементы, в основном пилястры, полуколонны, однако основное внимание уделялось не точности их пропорций, а скорее отделке — облицовке цветными мраморами. Главную роль в убранстве помещений играли тяжелые рамы и архитектурно-пластические детали, которые обрамляли и украшали отдельные участки стен, карнизы, размещались в виде десюдепортов над дверьми, на плафонах. Примерами могут служить отделки Версальского дворца, в том числе залы Войны и Мира (ил. 159, 160).

Ведущая роль в определении стиля декоративного искусства этого времени, как было отмечено, принадлежала Шарлю Лебрену, в выработке же образцов в первый период расцвета барокко — художнику Жану Лепотру.

Дворцовая мебель стиля Людовика XIV отличалась богатством и перенасыщенностью оформления, прежде всего резьбы, обильно покрывавшейся позолотой. Кроме мебели с резной обработкой входит в моду мебель «стиля булль», названная позднее по имени придворного мастера-чернодерева Андре Шарля Булля (1642—1732). При наличии довольно простой структуры предметы создавались из цветного, главным образом черного дерева, они в избытке декорировались с помощью бронзовых рамок, заполнявшихся вставками из панциря черепахи, перламутром и другими материалами, тягами, розетками и прочими деталями (ил. 168). Композиционную основу составляли панно с введением челове-

ских фигур в обрамлении извивов орнамента. Мебель Булль, богатая и изысканная, производила в то же время ощущение известной сухости форм.

С 1680-х годов мебель, выполненная в этом стиле, приобретает в отделке особую изощренность, вследствие вытеснения деревянных частей блестящим металлом — позолоченной бронзой. Применялись в отделке также серебро, латунь, олово.

Кресла, стулья, получающие в это время распространение диваны имеют S-образные или пирамидальной, суживающейся вниз формы ножки. Усложняется и форма подлокотников. Мягкое сиденье, высокая спинка и частично подлокотники обтягиваются различными нарядными шпалерными тканями с изображениями деревьев, цветов, птиц и орнаментальных завитков. Типы кресел становятся более разнообразными, в частности, появляются кресла с двумя боковыми полукруглыми выступами у спинки на уровне головы — специально для людей престарелого возраста. На основе объединения трех связанных между собой кресел с отсутствующими у центрального кресла подлокотниками возникают диваны. Рамы их спинок приобретают мягкие волнообразные очертания.

В это время получает большее распространение корпусная мебель: столы различных очертаний, пристенные консоли, чаще всего на гнутых ножках, комоды, сменившие сундуки-касоны для хранения белья. В декорировке широко употребляются богатая резьба и золоченые бронзовые детали. Мебель этого времени, тяжеловесная и монументальная, приобретает большое композиционное разнообразие и в целом, и в отдельных элементах.

Прикладное искусство середины и второй половины XVII века, как отмечено выше, имело огромное значение для убранства интерьеров. Помещения оформлялись шпалерами, ворсовыми коврами-савонери, настилавшимися на пол, шелковыми тканями, драпировками и скатертями, изделиями из серебра, приобретавшего с течением времени все большее распространение и значение.

С конца XVII века вследствие ухудшения экономического положения страны, в том числе и королевского двора, вызванного неудачами военного и политического характера, предельная роскошь убранства, наблюдаемая при дворе Людовика XIV, уступает место относительной сдержанности. В интерьерах усиливаются элементы классицизма.

Первая половина XVIII века в интерьере и прикладном искусстве — стадия позднего барокко, или стиля рококо. В области прикладного искусства его принято делить на два этапа: раннее рококо, или стиль регентства (1715—1723), и развитое рококо (1723—1750).

В стиле рококо ордера в декорировке не употребляются. Единственным приемом оформления стен являются филенки и панно. Карниз как таковой часто отсутствует и заменяется тонкой тягой. Обнаруживается тенденция к слиянию основной плоскости стены с вышележащей падугой, с тем чтобы стена незаметно переходила в плафон.

Панно обрабатывались очень мелким орнаментом. Орнамент обрамления стенных панно, плафонных розеток, дссюдепортов (наддверников), филенок дверей, рам, зеркал чаще всего симметричен по построению, но иногда и асимметричен. В основе его лежат мотивы акантового листа

и его побегов, раковины, морской волны, источенных морским прибоем камней, трельяжной сетки; все эти темы сильно стилизованы (ил. 167). Иногда в орнамент вплетаются китайские мотивы. В это время между Европой и Китаем укрепляются торговые связи и китайские мотивы украшения входят в моду. В китайском стиле иногда оформлялись целые помещения.

Широко используются зеркала, применявшиеся еще во второй половине предыдущего столетия (Зеркальная галерея Версаля). Зеркала давали возможность использовать эффект иллюзорного увеличения маленьких комнат: в них отражалась противоположная стена и создавалось впечатление пространства за пределами помещения.

Архитектура этого времени никогда не подчеркивала массы стены; наоборот, она стремилась снять ощущение их массивности. С этой целью оконные рамы на фасадах ставятся почти «заподлицо», в одной плоскости со стеной. В интерьерах никогда не применяются креповки, выступы. В результате эти средства создают ощущение воздушной и изящной, «картонной», почти нематериальной архитектуры.

Названные признаки определяют понятие стиля рококо (иначе рокайль, или стиль Людовика XV). К этому необходимо добавить еще один очень важный фактор — специфический колорит, который строится на гамме забеленных, приглушенных, бледных тонов. На смену мажорным, интенсивным цветам зрелого барокко XVII века (стиля Людовика XIV) приходят оттенки жемчужно-серого (гри де перль), голубоватого (перванш), цвета крабового мяса (сомон), бледно-охристого (беж) и другие. Предпочтительным вниманием пользуется белый цвет. Золото для деталей применяется не только «горячее», червонное, но и холодных зеленоватых оттенков, иногда матовое. Как и прежде, уделяется особое внимание серебру. Все сказанное распространяется на мебель и изделия прикладного искусства.

Мануфактурная промышленность по производству изделий декоративно-прикладного искусства по-прежнему находится на высоком уровне — мебельная, ткацкая, ювелирная, керамическая. Главные признаки рококо — легкость, изящество, мелкомасштабность, перенос основного акцента в оформлении на орнамент, большей частью сильно стилизованный, волнообразность очертаний предметов — распространились на мебель и другие виды предметного мира.

Мебель в это время, прежде всего стулья, кресла, уменьшается в своих габаритах: постепенно снижаются спинки, утончаются ножки и подлокотники, сиденья же расширяются. Ножки органично переходят в раму сиденья, проноги исчезают. Все части мебели наделяются тонкой резьбой в виде цветов, раковин, стилизованного орнамента. Деревянные части золотятся или покрываются краской — фон одним цветом, резьба другим; иногда резные детали окрашиваются в два цвета с частичным введением позолоты, мягкие — обтягиваются шпалерной, шелковой тканью, соответствующей форме и цвету деревянной основы (ил. 170).

Помимо кресел и стульев распространены были небольшие легкие диванчики, канапе. Типы диванов и кресел приобретают большое разнообразие.

В формах кроватей также наблюдается достаточное многообразие. Сохраняется балдахин, но иногда он крепится не на колонках, а под потолком, и конструктивно с кроватью не связан. Сама кровать в отдельных случаях имеет не две, а одну спинку. Входят в употребление предкаминные экраны.

Чрезвычайно большое распространение получают комоды, консоли и невысокие письменные столы-бюро. Для их основного объема («кузова») характерно своеобразное «выпучивание» стенок, как бы стекающих вниз. Такой эффект возникает вследствие изогнутости опорной части, слитой с ножками: последние имеют выпуклость в верхней своей части и далее, выделяясь из корпуса, приобретают вогнутую форму. Корпусная мебель (комоды, различного вида столики) обрабатывалась тонкими наклейками из дорогих привозных пород дерева — розового, черного, палисандра, амаранта и других. Мастера-мебельщики в это время широко используют технику набора — как маркетри, так и интарсию. Резные детали мебели делались из более мягких пород дерева, в частности липы; часто вводились бронзовые накладки в виде стилизованного аканта и картушеобразных форм типа рокайлъ (ил. 172).

Одним из устойчивых признаков мебели рококо является применение восточных, в частности китайских форм — в виде наборных изобразительных композиций передних частей комодов, в декоративных тканях и других.

Гобелены, как и ранее, занимают видное место в убранстве интерьеров, однако приобретают новые особенности: уменьшаются в размерах (в связи с уменьшением габаритов помещений), цветовая гамма высветляется, композиционное построение отличается большей легкостью, очень часто они воссоздают произведения живописи. Выпускаются так называемые стуловые шпалеры и шпалеры для обтягивания каминных экранов.

Большое развитие получает шелковая промышленность, выпускавшая узорные ткани — гродетуры, бархат и другие материалы с введением, помимо изобразительных тем, орнаментальных, кружевных и иных мотивов, иногда с вплетением золотых, серебряных нитей.

В это время по-прежнему активно используется серебро — для предметов освещения, пладминистражей, сервизов и в отдельных случаях — для мебели. Мягкий и податливый материал с легкостью принимал пластичные, причудливые формы стилей регентства и рококо.

Продолжал использоваться фаянс. Создаются предметы из так называемого мягкого фарфора, увлечение которым началось с появления в Европе восточного фарфора, в частности китайского.

Стиль барокко распространился и на севере Европы — во Фландрии. Строящиеся в первой половине XVII века богатые частные дома приобретают уже в своих интерьерах все основные признаки этого стиля, соответствовавшие в целом стилю Людовика XIII во Франции. Сохраняются некоторые черты Ренессанса, но явное стремление к декоративной насыщенности позволяет включить наиболее характерные формы в систему барочного стиля. Отделка стен мрамором здесь почти не встречается. Архитекторы ограничивались введением высоких деревянных панелей с резной орнаментацией и выше, над ними, обтяжкой из шелка

и бархата, а иногда применяли и тисненные кожаные обои. Характерен интерьер дома Рубенса в Антверпене, построенного и отделанного внутри самим мастером в 1611—1612 годах. По сравнению с итальянской, фламандская мебель этого времени представляется более рациональной в своей конструктивной основе и менее перегруженной орнаментацией. Отделка носит спокойный характер, декоративные детали не столь пышны и утяжелены, как в Италии и во Франции.

Показательны интерьеры, изображаемые на картинах фламандских и голландских художников XVII века. В качестве примеров приводим произведения художников Фландрии и Голландии, изображающих жилые помещения домов того времени (ил. 165, 166). Картина Питера де Хоха «Бельевой шкаф» наглядно свидетельствует, что обычные бюргерские интерьеры Голландии и в XVII столетии сохраняли свой умеренный ренессансный облик. Большой пышностью отличались фламандские интерьеры.

Английские интерьеры первой половины XVII века дают общую картину постепенного перехода от ренессансного убранства раннего периода к новой — классицистической стадии этого стиля. Сохраняют во многих случаях свое значение деревянные — дубовые — высокие панели, сложного рисунка потолки, но вместе с тем все сильнее проступают черты ордерности, используются пилястры, карнизы, новая классическая орнаментация.

Признаки барокко наблюдаются в интерьерах второй половины XVII и начала XVIII века, связанных со школой К. Рэна. Однако они ограничиваются главным образом чисто декоративными элементами — гирляндами и другими деталями, накладываемыми на ясно воспринимаемую тектоническую основу архитектурных членений.

Яркое явление в прикладном искусстве Англии середины XVIII века — мебель так называемого стиля чиппендейл (ил. 171) (по имени мастера Томаса Чиппендейла; 1716—1779). Этот стиль отразил своеобразие и противоречивость английской архитектуры рассматриваемого времени: ее восприимчивость и тяготение к классицизму при весьма ограниченном воздействии барокко. Мебель чиппендейл, при наличии в ней криволинейных, изогнутых форм, воспринятых от рококо, конструктивно ясна и логична, изящна и вовсе лишена декоративных усложнений, определявших характер современной ей французской мебели. Чиппендейл широко применяет махагоновое, или красное дерево, которое выявляется во внешней характеристике предметов, будучи покрыто лишь слоем воска, оттеняющего текстуру материала. Для мебели чиппендейл характерны изогнутые и довольно тонкие цельнодеревянные ножки с сильным расширением наверху и некоторым лапчатообразным утолщением внизу, причем нижний конец иногда воспроизводит лапу птицы, сжимающую шар. Сиденье у стульев чиппендейл довольно широкое и замкнуто в пределах простой рамы — обвязки. Спинка — обычно деревянная, без мягких частей, с прорезной доской в центре и двумя тонкими и изящными боковыми «стойками» (продолжением ножек), завершаемыми красиво нарисованными выступающими в сторону волнитообразными уголками.

15. АРХИТЕКТУРА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО КЛАССИЦИЗМА

Возникновение классицизма связано с Италией, которая явилась центром идейно-теоретических изысканий в области становления в архитектуре и в искусстве новых принципов. Именно в Италии и главным образом в Риме были сосредоточены основные памятники античности, которые на протяжении веков не переставали оказывать воздействие на архитекторов. Вместе с тем было бы неверно рассматривать изолированно от других стран Европы те идеологические процессы, которые обозначились в Италии. В это время, в середине XVIII века, во всех странах Европы, и особенно сильно во Франции и Англии, отмечается усиление элементов капитализма в экономике и соответственно укрепление буржуазии в политической жизни государств. Крепнущая буржуазия ведет борьбу в области идеологической. Идейной основой класса буржуазии являлась философия просвещения, а в области искусства велись поиски нового стиля, который должен был отразить его цели и идеалы.

Естественно, буржуазия, создавая свою культуру, стремилась опереться на прошлое, использовать культуру минувших эпох. Формы античного искусства больше всего соответствовали буржуазным представлениям о новом создаваемом стиле; в основу последнего была положена античность. Древнее искусство и древняя архитектура стали предметом изучения, заимствования, подражания. Растущий интерес к античности усилил отрицательное отношение к барокко.

Происходил второй «круг» изучения и освоения античного наследия: первый был связан с эпохой Возрождения — временем первого пробуждения буржуазного самосознания, периодом борьбы со средневековыми представлениями о мире, когда гуманистическая интеллигенция обратилась к античной культуре.

Для создания нового — классицистического стиля имели большое значение многие философские труды этого времени, публикации результатов исследовательских работ в области античной культуры, а также начавшиеся в 1748 году раскопки Помпеи, расширившие представление о римском искусстве. Из общетеоретических работ следует отметить «Речи об искусстве» (1750) Ж.-Ж. Руссо, проповедовавшего натурализм и естественность в искусстве.

Идейным руководителем классицизма был Винкельман — основатель истории искусств как науки, автор трудов «Мысли о подражании греческому искусству» и «История искусств древности», вышедших в 1750—1760-х годах и получивших всеевропейскую известность. Крупнейший представитель европейского просвещения Лессинг своим трактатом «Лаокоон» (1766) также способствовал укреплению позиций классицизма. Вся их деятельность в значительной мере была связана с Римом.

Для распространения идей и форм классицизма большое значение имела перспективная живопись (картины Паннини, позже композиции Гюбера Робера), а также знаменитые офорты на античные темы известного итальянского архитектора и гравера Д.-Б. Пиранези, которые на-

чали выходить сериями, начиная с 1740-х годов, и приобрели широкую известность в Европе. Таким образом, в середине XVIII века позиции Италии как центра художественной жизни вновь укрепляются, но главным образом в области теории архитектуры и искусства, в практической же работе зодчих она уже не достигает прежнего уровня. Политическое положение Италии продолжает быть сложным. На протяжении большей части XVIII века продолжалась борьба с Испанией и Австрией, претендовавшими на итальянские земли. Условия для широкого строительства отсутствовали. Крупные архитектурные сооружения не создаются.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Становление классицизма в Италии происходило не столько под воздействием непосредственно античных памятников, сколько под влиянием позднего Возрождения и основных его представителей, особенно Андреа Палладио.

Среди наиболее известных сооружений классицизма в Италии — театр Делла Скала в Милане (архитектор Джузеппе Пьермарини) и небольшая церковь Санта Мариа дель Приорато в Риме, созданная Пиранези, в которой ощущаются далекие отзвуки архитектуры XV века.

В целом итальянская архитектура этого времени становится ординарной, уступая во многом французской, которая продолжала диктовать свои вкусы зодчим других стран.

В середине XVIII века классовые противоречия во Франции продолжали углубляться. Третье сословие — буржуазия являлась активной движущей силой в происходивших социальных процессах. Так же как и в других странах, восходящий класс занят был разработкой своей идеологической системы. Эта система была связана с философией просвещения. Процессы, происходившие во французской культуре, и в частности архитектуре, были общими с теми, которые протекали в Италии. Отмечается всеобщее увлечение античностью. Усиливается интерес к древнегреческой архитектуре. Рококо вытесняется классицизмом. Первым этапом эволюции этого стиля был классицизм второй половины XVIII века. В области интерьера и связанного с ним прикладного искусства его иногда называют стилем Людовика XVI.

Крупнейшим произведением архитектуры классицизма явилась церковь св. Женеьевы в Париже, спроектированная в 1756 году (ил. 173) Жаком Жерменом Суффло. Позже она была перестроена в Пантеон — место погребения великих людей Франции. Тогда были заложены, в частности, окна, что сильно изменило облик интерьера. После переделки Пантеон приобрел еще более классицистический характер. Все это придало зданию суровый, строгий вид, соответствующий новому назначению сооружения.

Объемная композиция Пантеона развивает идею centrallyнокупольного сооружения, имеющего в плане очертания греческого креста. Предшественниками его были купольные сооружения Парижа — церковь Сорбонны, собор Инвалидов. Простой и четкий в объемном решении,

обладающий красивым коринфским портиком и мастерски найденным силуэтом, Пантеон является одним из сооружений, определяющих силуэт левобережной части Парижа.

Центральной фигурой в области архитектуры этого времени являлся Жак Анж Габриэль — «первый архитектор короля», наиболее значительной работой которого было создание площади Согласия в Париже, спланированной как место установки прижизненного памятника Людовику XV. Она представляет собой новый открытый тип городской площади. Если эспланады XVII века, типа Вандомской площади, замкнуты со всех сторон зданиями, то новая площадь была застроена лишь с одной стороны, с двух же боковых она ограничена зелеными насаждениями, с четвертой — рекой Сеной. В центре площади был установлен конный монумент королю. Во время Великой Французской революции конца века его сняли, и на его месте позже — в 1836 году — установили обелиск.

Площадь Согласия входит в качестве основного звена в пространственную композицию, образующую архитектурный центр Парижа.

Основная идея планировки центра столицы принадлежала Ленотру. Габриэль включил свою площадь в ансамбль, имевший своим началом Лувр. Гигантская ось Парижа восток — запад образуется Лувром, площадью Согласия и проспектом Елисейских полей, являющимся кратчайшей дорогой в западные пригороды столицы, в том числе в Версаль. В начале XIX века эта магистраль получила свое завершение благодаря возведению арки Звезды; застроена она была позже — в середине века.

Ансамбль площади Согласия формируется симметричными зданиями Военного и Морского министерств, разделяемыми Королевской улицей (Рю руаяль), которая создает ее меридианальную ось.

В стилистическом отношении особо примечателен построенный Габриэлем в 1770-х годах павильон версальского парка — Малый Трианон (ил. 174). Квадратное в плане небольшое сооружение содержит ряд комнат, отделанных в стиле классицизма (стиль Людовика XVI).

Архитектура Франции времен Наполеона — начала XIX века, так называемый стиль империи — ампир представляет собой новую фазу в развитии классицистической архитектуры, соответствовавшую новым политическим и идеологическим задачам. Архитектура должна была прославлять и возвеличивать захватническую политику Наполеона. В создании нового стиля источником вдохновения зодчих того времени была архитектура древнеримской империи, величественные, триумфально-приподнятые формы которой как нельзя лучше отвечали запросам данного периода.

Строительство эпохи Наполеона не отличалось размахом: войны отвлекали все средства. Большинство сооружений представляли собой триумфальные памятники, помимо этого реконструировались некоторые старые здания и отделялись дворцовые интерьеры.

Характерны в этом смысле огромная триумфальная арка Звезды (ил. 175) на проспекте Елисейских полей (архитектор Ж.-Ф. Шальгрэн) и мемориальная Вандомская колонна на площади того же названия, подражавшая колонне Траяна в Риме, созданная по проекту архитекторов Ж. Лепера и Ж. Гондуэна.

Одним из крупнейших и типичных сооружений наполеоновского времени явилась церковь Ла Мадлен в конце Королевской улицы, ведущей от площади Согласия. Церковь была построена по проекту Бартельми Виньона в подражание римскому периптеральному храму.

Основными представителями ампира в зодчестве были Шарль Персье и Пьер Фонтен — придворные архитекторы Наполеона. Хотя эти мастера, работавшие совместно, и построили ряд сооружений, в основном они были декораторами, и большая часть их деятельности связана с оформлением интерьеров и работами для художественной промышленности. Персье и Фонтен перестраивали замок Мальмезон — резиденцию Наполеона, расширили Лувр, произвели отделку ряда дворцовых интерьеров. Они составляли эскизы для внутренних отделок, мебели, художественных изделий из металлов, художественных тканей, ваз. Художники создавали композиции, широко привлекая римские, помпейские декоративные мотивы.

Зодчество Германии второй половины XVIII века развивалось в направлении классицизма, хотя в некоторых сооружениях этого времени все еще ощущаются реминисценции барокко. В области архитектурной теории Германия наряду с Францией занимала в XVIII веке руководящее положение среди европейских стран.

В 1788—1791 годах Берлин обогатился известными Бранденбургскими воротами, возведенными Карлом Ланггансом. Это типичное произведение немецкой классицистической архитектуры конца XVIII века. Архитектура их в значительной мере ретроспективна, она основана на использовании композиции конкретного памятника античности — Пропилей Афинского акрополя. Бранденбургские ворота явились первым произведением немецкого строгого классицизма, оказавшего воздействие на последующее развитие берлинской архитектуры.

Самым значительным немецким мастером первой половины XIX века явился Карл Фридрих Шинкель, углубленно изучавший античную архитектуру. Как теоретик Шинкель призывал следовать формам античного зодчества, придерживаясь в то же время рационалистических принципов при проектировании зданий. Воззрения Шинкеля оказали сильное воздействие на современную ему архитектуру.

В 1818—1821 годах Шинкелем был построен в Берлине драматический театр, архитектура которого сочетает черты рационализма в организации плана и фасадов с элементами ретроспективизма (колонный портик главного фасада).

Наиболее строгим по своим теоретическим воззрениям зодчим-классицистом Англии первой половины XVIII века был Вильям Кент, требовавший от архитектурного произведения простоты внешнего и внутреннего облика и отвергавший всякую усложненность формы. Кент являлся последовательным палладианцем. Крупнейшее его произведение — замок Хольхэм (ил. 176, 178) (1730-е гг.) является вместе с тем и самым крупным произведением палладианского классицизма в английской архитектуре. План типичен для английских усадебных построек XVIII века: он состоит из центрального объема, в котором сосредоточены парадные помещения, и четырех жилых павильонов, соединенных небольшими

галереями с главным флигелем. Подобная композиция обеспечивала, во-первых, изоляцию жилых комнат от помещений общественного пользования, а во-вторых, создавала тесную связь между жилищем и садом.

В архитектурной трактовке центрального объема Кент исходит от Палладио. Фасады лишены орнаментации и скульптуры; в центре главного здания — шестиколонный портик; здание завершается скромным карнизом; гладкие плоскости фасадных стен контрастируют с рустовкой цоколя; окна окаймлены наличниками простого рисунка.

В обработке интерьеров Кент сопоставляет, подобно своим предшественникам, и прежде всего Иниго Джонсу, спокойные поверхности стен и кессонированные потолки, доводя до минимума скульптурные элементы. Обрамление окон и дверей, ниши со статуями, в наиболее парадных помещениях — колонны, мраморная облицовка — вот те средства, которые им применялись. Во всем — хороший вкус, умеренность.

Вильям Кент явился основоположником английского ландшафтного парка; планировка и распределение групп деревьев, лужаек, водоемов — все это подражало естественным формам природы, в отличие от искусственной системы французского регулярного парка.

В английской архитектуре трудно провести грань между барокко и классицизмом. Ранее отмечалось, что архитектура Англии второй половины XVII и первой половины XVIII века в целом носила классицистический характер, барокко было в ней слабо выражено. Однако если начиная с Иниго Джонса английское зодчество воспринимало классику сквозь призму творчества Палладио, то во второй половине XVIII века греческая и римская античность становятся непосредственным объектом изучения и подражания. Палладио отходит на второй план, однако полностью преодолеть его влияние английским зодчим все же не удалось.

Во второй половине XVIII века Англия, в отличие от прочих европейских стран, переживала расцвет экономический и культурный. Она стала крупнейшей колониальной державой, занимавшей монопольное положение в Европе в ряде важнейших отраслей промышленности и в области внешней торговли. Англия стала ведущей страной в отношении культуры. Так же как и во Франции, особое внимание передовых деятелей науки и искусства привлекала в это время античность. В деле ее изучения в Англии было сделано очень многое. В результате исследования античных памятников появился ряд оригинальных трудов, значительно расширивших представление об искусстве и архитектуре Эллады и Рима и получивших признание не только в самой Англии, но и за ее пределами: работы Докина и Вуда «Виды Пальмиры и Баальбека», Адама и Клериссо о дворце Диоклетиана в Сплато и другие.

Центральное положение в архитектуре второй половины XVIII века занимали братья Адам — Роберт и Джеймс, из которых более значительным мастером являлся первый. Роберт Адам в 50-х годах изучал памятники античной римской архитектуры в Италии и в районах Средиземноморья. Вернувшись в Англию, он развернул широкую деятельность, главным образом по строительству жилых зданий. В Лондоне братьями Адам был построен ряд домов с хорошо проработанными планами, архитектура которых отличалась изысканными пропорциями и

благородной простотой. Братья Адам были первыми мастерами, стремившимися отойти от палладианского понимания архитектуры.

Среди произведений Адамов наиболее крупным является замок Кэдльстон-Холл (ил. 177) (1759—1785), в плане которого наблюдается связь с замком Хольхэм Вильяма Кента, начатым архитектором Джеймсом Пэйном, в решении же фасадов активно использованы античные темы (мотив триумфальной арки на главном ризалите). Интерьеры дворцовых сооружений Англии XVIII века отличаются умеренностью и благородством — качествами, свойственными английскому зодчеству. В начале XIX века английская архитектура не создала уже столь значительных и оригинальных произведений.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Интерьеры французского классицизма и рококо, несмотря на всю их контрастность, содержали некоторые общие признаки. В обоих случаях оформлялись в основном небольшие комнаты. Во внутренних отделках и того, и другого, стена расчленялась на орнаментально обработанные поля (панно), большое значение играют зеркала, масштаб орнамента мелкий, колористическая гамма — мягкая, забеленная. Однако интерьеры классицизма (стиль Людовика XVI) содержали и принципиально новые черты. Большинство отличается простотой и ясностью декоративной композиции (ил. 179). Стены прямоугольных в плане помещений уже отделяются от потолков карнизами, или антаблементами, плоскости стен четко разграничиваются между собой. В больших помещениях стены расчленяются пилястрами и полуколоннами. Потолки часто обрабатываются кессонами; применяются лепные десюдепорты и фризы.

Образцом чрезвычайно четкого, сдержанного композиционного решения, типичного для стиля Людовика XVI, может служить приводимый нами интерьер библиотеки короля (ил. 180) в Версальском дворце.

В орнаменте стиля Людовика XVI можно отметить две разновидности тем: античные и те, которые связаны с природой и сельским бытом. Среди античных тем: мелкий акант, маскароны, мифологические образы и атрибуты, факелы, ликторские связки, колчаны, луки, шлемы, мечи, щиты, копья. Пасторальные мотивы: букеты или гирлянды цветов (часто в вазах), снопы, ленты, музыкальные инструменты (гитара, свирель); животные (бараны, козы, их головы и лапы). Композиция орнамента стиля Людовика XVI всегда симметрична, фон мало заполнен, украшения располагаются по краям, по углам и в центре. Излюбленная гамма цветов — белые, голубые, розовые, светло-зеленые, кремовые приглушенные тона.

В орнаменте может быть отмечен еще так называемый стиль Директории — переходный от стиля Людовика XVI к ампиру.

Стиль ампир, ведущими мастерами которого были Персье и Фонтен, тематически основывается на античности (ил. 181) с внесением мотивов из помпейских росписей и отчасти — египетского искусства. Элементы пасторальности, характерные для стиля Людовика XVI, исчезают. Те-

матика ампира в значительной степени связана с героическими, триумфальными мотивами. Применяются гирлянды и венки, императорские орлы, военные римские доспехи, мелкий позднеримский акант, античный геометрический орнамент (меандр и др.), фигуры в античных одеждах, вазы, пальметты, лира, маскароны, рог изобилия, подражание помпейским канделяберным композициям, реже — мотивы фауны; египетские темы: сфинксы, мумии, обелиски. Композиция ампирного орнамента близка к римским образцам. Отмечается зеркальная симметрия. Фон заполняется слабо, орнамент располагается по краям поверхности. Скульптурная обработка в интерьерах уступает место живописной.

Цветовая гамма ампира резко отличается от колористических решений, характерных для XVIII века. Вводятся интенсивные тона: пурпур, малиновый, синий, зеленый, желтый цвета. Широко применяется позолота.

Для оформления интерьеров вводятся, так же как и в XVIII веке, шелковые ткани, которыми обтягиваются стены (бумажные обои, использовавшиеся и ранее, начинают активно применяться с 1830-х гг.).

В мебели предпочтение отдается красному дереву с бронзовыми позолоченными орнаментальными деталями.

Характерные черты ампирного интерьера были восприняты и в других странах. Очень типичен, в частности, интерьер в стиле ампир в пармской резиденции (Италия) (ил. 182).

Достижения Англии в области интерьера связаны с именами братьев Адам, уделявшими внутренней отделке помещений особое внимание. Оформление интерьеров составляет наиболее сильную и значительную сторону их творчества. Культивируемый братьями Адам стиль декоративной обработки помещений складывается из ряда элементов, в числе которых — античный орнамент, помпейская декоративная живопись, современный им французский классицизм. Продолжала также сказываться известная зависимость от Палладио, которую они, впрочем, упорно старались преодолеть. Английский интерьер начала XIX века испытал на себе сильное воздействие со стороны Франции.

То же самое следует сказать и о немецком интерьере 1-й четверти XIX века. Последний может быть лучше всего охарактеризован городскими жилыми домами. Небольшие уютные комнаты имели гладкие потолки, ограниченные карнизами, гладкие стены, окрашенные краской одного тона; мебель красного дерева; на стенах симметрично развешивались картины, литографии, рисунки в прямоугольных рамах классицистического характера.

В 1820-х годах немецкий вариант ампира стал переходить в стиль бидермайер, в котором классицистическая рациональная стилистическая основа стала «разбавляться» требованиями бытового комфорта и бюргерского уюта.

К началу 1770-х годов значительно меняется облик французской мебели. Она приобретает черты классицизма (стиль Людовика XVI). Формы кресел, комодов, секретеров, столов и других предметов приобретают более четкий, конструктивный характер. Выявляется структура вещи, каждый элемент мебели имеет свои ясно обозначенные границы. Прием «перетекания» форм из одной конструктивной части в другую (напри-

мер, из ножек в сиденье — в креслах, стульях, или же из ножек в закрытую часть комода) постепенно выходит из употребления. Укрепления частей уже не «стираются» и не маскируются, все большую роль играет прямой угол. Ножки приобретают круглое или квадратное сечение, они становятся прямыми и стройными. Мебель этого времени находится под сильным влиянием античных образцов и современной ей архитектуры.

Наряду с техникой набора в мебели широко применяется фанеровка. Обращается особое внимание на показ самой структуры, текстуры дерева, которое выводится наружу. Преимущественным вниманием начинает пользоваться красное дерево, но наряду с ним для отделки используются палисандровое дерево, черное и другие. Большие плоскости предметов обрамлялись тонко исполненными бронзовыми накладными деталями — тягами с мотивами гирлянд, лент, пасторальных мотивами. Помимо бронзы в отделке мебели использовались бисвитные и фарфоровые медальоны, органически включавшиеся в композицию предметов.

С течением времени стиль мебели приобретает все большую строгость, а детали все больше связываются с античной орнаментацией — меандром, акантом, лавром, хотя еще часто продолжают встречаться и детали криволинейных, изысканных форм, в частности цветочные мотивы, ленты и другие.

Характерна мебель, создаваемая мастером Жакобом Демальте, в отделку которой вводились тонкие прямые тяги и обрамления из золотистой латуни, накладывавшиеся на поверхность красного дерева или вделанной в него (типа каннелюр). Распространение этой мебели в самом конце XVIII века позволило говорить об особом мебельном стиле жакоб. Среди других известных французских мебельщиков следует назвать крупнейшего мастера Ж.-А. Ризенера и Э. Левассера.

Наиболее распространены были сравнительно низкие предметы — комоды, секретеры, кабинетные бюро, дамские столики и другие (ил. 183).

Под влиянием классицизма претерпевают изменения и декоративные ткани, прежде всего их орнаментальный строй. Рисунок становится более строгим, раппорты несколько уменьшаются в масштабе. Возрастает роль античных мотивов, в частности помпейских, но одновременно широкое распространение получают натуралистически трактованные темы — букеты цветов, венки, изображения птиц, пейзажи.

Выдающуюся роль в производстве художественных тканей играет рисовальщик, лионский фабрикант Филипп де Лассаль. Наряду с тяжелыми гобеленовыми тканями распространяется производство легких материй, в частности хлопчатобумажных. Продолжает развиваться выделка вышитых и кружевных изделий не только для отделки костюмов, но и для декоративного оформления интерьера.

Черты классицизма проявляются также и в изделиях из серебра и бронзы. Пользуются большим распространением легкие люстры грушеобразной формы с металлической бронзовой позолоченной основой, многочисленными хрустальными подвесками и цветным стеклом, используемым в основном для оформления центрального стержня типа баясины. Большое распространение получают жирандоли, бра. Среди различных типов люстр особую популярность приобретают прозрачные стек-

лянные фонари цилиндрической формы, декорированные хрустальными подвесками.

Значительные масштабы приобретает производство фаянса и фарфора, в частности изделий из так называемого бисквита, неглазурованного фарфора. Большое развитие получают бисквитные группы, изображающие чаще всего персонажей античной мифологии, а также пасторальные сцены. На всех этих изделиях лежит свойственная французской культуре печать изящества и изысканной утонченности. Произведения прикладного искусства органически входили в архитектурную среду интерьера, обогащали его.

Английский интерьер, и ранее — в первой половине XVIII века — отличавшийся большой сдержанностью, теперь, во второй половине столетия, как отмечено, решительно переходит на позиции последовательного классицизма. Стиль этот активно поддерживается мебелью и произведениями прикладного искусства.

Выше отмечалось распространение в середине века в мебели стиля чиппендейл. В нем уже достаточно четко проявились черты рационализма и конструктивности. Эти признаки получают еще большее развитие в мебели последней трети XVIII столетия. В отличие от французской мебели, в отделке английской фактически отсутствуют мотивы античного происхождения, однако основные принципы, связанные с классицизмом — структурная ясность и четкость, функциональная обоснованность, еще очень сильны. Английская мебель этого времени сочетала требования удобства и элегантности. Наиболее известным мастером-мебельщиком этого времени был Томас Шератон, в изделиях которого основными качествами были гармоничность, изящество и тонкий вкус изобразительных и орнаментальных деталей, создаваемых путем введения украшений из дерева редких пород с подкраской.

В убранстве английского интерьера большую роль играли изделия из серебра, отличавшиеся большой элегантностью форм, а также фаянс и фарфор. Серебряные изделия в виде ваз античных типов, канделябров, подсвечников, многообразной столовой посуды, в том числе и парадных холодильников для охлаждения вина, несли на себе также печать увлечения классикой. Сервизы отличались порой многопредметностью, а в своей отделке утонченностью и высоким профессиональным мастерством выделки.

Англию можно считать по праву классической страной по производству керамических изделий. Среди многочисленных центров на первый план выдвинулись керамические заводы, принадлежавшие Джошуа Веджвуду. Фирма Веджвуда выпускала столовые сервизы, декоративные вазы, кашпо, футляры для часов, предметы туалета и многое другое. Веджвудом создавались изделия из «кремовой» массы различных оттенков, подражавшие благодаря окраске природному каменному материалу, в частности базальтовой массе. Веджвудом со временем стала применяться бисквитная масса, окрашивающаяся или целиком, или частично. Особой изысканностью отличались изделия с рельефами из белого теста, выступавшими на общем нейтральном фоне, обычно голубоватого или синего матового тонов. Сами рельефы, создававшиеся скульпторами.

подражали античным композициям. Медальонами Веджвуда украшались лицевые поверхности всевозможного вида бюро и другие предметы мебели в качестве вставок в основную деревянную поверхность.

Традиции мебельного производства второй половины XVIII столетия во Франции перешли в первую четверть XIX века. Переходная стадия обычно называется, как отмечено, стилем Директории (1790-е гг.). Строгость и прямолинейность возрастают, появляется и известная сухость в рисунке и в деталях. Стиль жакоб с его латунными деталями, изготавливаемыми механическим способом, приобретает особое развитие. Мебель эту производит названный выше мастер Жакоб Демальте.

Стиль ампир в мебели обогащался за счет еще большего подражания, чем раньше, образцам античной мебели, которые становились известными по изображениям на вазах. Способствовали этому процессу походы Наполеона и продолжавшиеся раскопки Помпеи.

Много сделали для развития ампира архитекторы Персье и Фонтен, издавшие проекты обстановки и убранства, которые получили большую известность.

Наиболее распространенным материалом остается красное дерево, гладкую поверхность которого дополняли детали из золоченой бронзы. Они представляли собой, как было отмечено выше, античные фигуры и рельефы, сфинксы, различного рода гирлянды, пальметты, звезды, розетки и др. (ил. 184). Характерно, что стремление к строгости и «представительному» характеру мебели порой побуждало пренебрегать требованиями удобства в угоду декоративности.

В большом количестве производятся книжные шкафы, дверцы которых обрабатывались решетками, различные по форме и декоративному убранству бюро, серванты, туалетные столики и письменные столы, кресла, стулья.

Мастерами прикладного искусства создаются самые разнообразные изделия из золоченой бронзы — настольные часы, чернильные приборы, канделябры, бра, люстры и другие. Изобразительные элементы и орнаментальные средства в изделиях из бронзы принципиально не отличались от тех, что применялись в мебели. Прославленным мастером-бронзовщиком являлся П. Томир, работавший в самом тесном контакте с Жакобом Демальте и вместе с ним участвовавший в осуществлении проектов Ш. Персье и П. Фонтена. Иной, чем ранее, характер приобретают люстры. Хрустальные подвески выходят из употребления, структурная основа и украшения люстр полностью выполняются из бронзы.

16. АРХИТЕКТУРА РУССКОГО БАРОККО

Барокко в России развивалось особым путем. Оно было связано с традициями русского зодчества XVII столетия и в петровское время обогатилось в результате воздействия со стороны западноевропейского строительства. Расцвет стиля падает на 40—50-е годы XVIII века, то есть на тот период, когда на Западе отмечается уже угасание поздней стадии

барокко, так называемого стиля рококо, и отмечается переход к классицизму. Стиль рококо по существу в русской архитектуре не нашел применения.

Русское барокко зрелого периода несет на себе печать подлинного национального стиля. Решение планов и объемных композиций зданий отличается большой простотой и структурностью, тесным смыканием внутренних и внешних объемов сооружений. Декоративные элементы в основном ограничиваются внешним, облицовочным «слоем» построек. Эти элементы включают преимущественно архитектурные мотивы и орнаментальную лепку.

В отличие от западноевропейской архитектуры, фасады монументальных сооружений облицовывались не камнем, а штукатуркой с гипсовыми деталями, что содействовало усилению пластического начала, а также позволяло применять окраску. Яркие, контрастные колеры: синий, лазурно-голубой с белым, желтый с белым и другие, при одновременном введении позолоты и белой жести для кровельных покрытий — все это придавало зданиям особый яркий, мажорный, оптимистический колорит и характер, отвечавший традициям русского национального зодчества.

Начало XVIII века в жизни России ознаменовалось крупнейшими историческими событиями. В результате успешного завершения Северной войны и петровских реформ страна получила новые возможности для своего развития — экономического и культурного. Значительно укрепились связи со странами Западной Европы, которые, в частности, положительно сказались на усилении и расширении строительной деятельности.

Необходимость утвердиться на берегах Балтийского моря в целях установления прочных торговых связей с Западом привела к основанию Петербурга как крупнейшего порта, а в дальнейшем — столицы России. Возникновение Петербурга явилось важнейшим событием и началом нового этапа в истории не только русского, но и мирового градостроительства.

Для строительства Петербурга и его пригородов были направлены все отечественные мастера-зодчие. За границу для обучения «архитектуре цивилис» посылали способных молодых людей. Были приглашены архитекторы из стран Западной Европы. Решение грандиозных градостроительных задач было осуществлено на основе традиций русского зодчества, краеугольным камнем которых явился учет естественных природных условий, стратегических, экономических и художественных соображений.

Несмотря на приглашение итальянцев, французов, немцев, голландцев и других зодчих, петербургская архитектура времени Петра I — первой четверти XVIII века — сложилась как истинно русское зодчество, отвечающее национальным особенностям и в то же время отразившее результаты освоения стилей и прогрессивных приемов западноевропейского строительства. Возник монолитный, органичный сплав русского и зарубежного начал архитектурных стилей.

Процесс ассимиляции и творческой переработки последних начался по существу еще с XV века, когда в Москве при Иване III работали итальянцы. Контакты с западноевропейской архитектурой усилились во

второй половине XVII века, когда в русской архитектуре начали распространяться декоративные мотивы колонн, антаблементов, фронтонов, наличников, скульптурных мотивов.

Доказательством наличия взаимопроникновения русских и зарубежных форм зодчества является то, что построенные в Петербурге и его окрестностях иностранными и русскими архитекторами здания стилистически не отличаются друг от друга — они едины по характеру и стилю, а все в совокупности не похоже на одновременно создававшиеся на Западе сооружения. Работавшие в России иностранцы-архитекторы трудились в специфически русских условиях, они подчинялись диктату руководителей строительных ведомств и нередко выполняли предначертания лично Петра. Кроме того, иностранцы подпадали под сильнейшее воздействие памятников русской архитектуры. Воздействие русского зодчества испытывали не только второстепенные, но и первоклассные мастера.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Сооружения Петербурга начала XVIII столетия характеризовались простотой планов и объемного формообразования. Здания почти всегда имели прямоугольные очертания и анфиладную систему расположения помещений, они строились в два или три этажа. Фасады отличались плоскостностью, ордер вводился в виде пилястр. Хотя пропорции ордеров не отличались правильностью, но это искупалось пластичностью форм.

В петровское время первостепенное внимание уделялось строительству не дворцовых, а общественных, утилитарно-необходимых построек. Дворцовые здания имели весьма ограниченные размеры (ил. 187). Недостаток материалов и необходимость вести строительство быстрыми темпами, а также нехватка мастеров и рабочих ограничивали практические возможности. Первые годы после основания Петербурга (1703) дома строились из дерева, спустя два-три года начали воздвигаться посредством применения фахверка полуглинобитные с деревянным каркасом, и только после того как появились кирпичные заводы, примерно с 1710 года, стали возводиться кирпичные здания. Снаружи кирпичные сооружения покрывались штукатуркой, пластические детали выполнялись из гипса. Фасады окрашивались в два цвета — основное поле покрывалось обычно охрой, красно-брусничным или голубым тоном. На этом интенсивном цветном фоне, традиционном для русского зодчества, выступали белые лопажки — пилястры, тяги, карнизы, наличники окон, швы руста. Ордерные элементы чаще объединяли второй и третий этажи, первый служил для них пьедесталом, крыши делались высокими.

Типичным памятником Петровской эпохи является здание Двенадцати коллегий — первое каменное правительственное сооружение в новой столице (архитектор Д. Трезини), в котором ясно выявлена свойственная архитектуре этого времени структурность. Трехэтажное, большой протяженности здание членится, в связи со своим назначением, на двенадцать равных элементов, каждый из которых выделен особым риза-

литом, увенчанным волютообразным фронтоном сложных очертаний и своей особой, с переломом, крышей. Фасады плоскостны. Внутри поэтажно проходят длинные коридоры, к которым примыкают помещения одинаковой глубины.

Для дворцовых сооружений, всегда очень небольших размеров, была типична трехризалитная структура. Центральная трехъярусная часть, наделенная основным ризалитом, возвышалась над двухэтажными боковыми частями. Именно такой облик имел, в частности, первоначально Большой Петергофский дворец.

Внутренняя планировка определялась centrally расположенным вестибюлем с лестницей, которая вела в главный, парадный прямоугольный двусветный зал, находившийся на оси здания. Зал этот обычно распространялся не в ширину, а в глубину по отношению к главному фасаду.

После смерти Петра, при его преемниках, строительство в стране, и прежде всего в Петербурге, значительно сокращается. Архитектура второй половины 20-х и 30-х годов стилистически следовала установившимся приемам предыдущего времени, но в ней стали появляться и некоторые новые признаки, и прежде всего несколько усиливаться декоративное начало, в том числе в убранстве интерьеров. В это время работают талантливые зодчие М. Земцов, И. Коробов и крупный градостроитель П. Еропкин.

Середина XVIII века — период расцвета дворянско-крепостнической империи — являлась вместе с тем временем высокого подъема отечественной культуры после засилья иностранцев времени бироновщины. Это была эпоха Ломоносова и ряда славных его современников, эпоха больших достижений в различных областях культуры, в частности в области искусства и архитектуры.

В 1740—1750-х годах работают выдающиеся зодчие — Ф.-Б. Растрелли, С. Чевакинский, Д. Ухтомский и другие. Возводятся монументальные здания — дворцы, пригородные резиденции, соборы, монастыри, строительство которых служило целью укрепления престижа императорской власти и связанного с ней дворянства и вместе с тем объективно являлось проявлением могучих творческих сил русской национальной культуры.

В середине XVIII века в Петербурге и других городах на фоне одноэтажной, частично двухэтажной застройки небогатых горожан возникают огромные величественные дворцы и соборы. В пригородах спланированные ранее парки обогащаются перестроенными или новыми дворцовыми сооружениями, оформляемыми снаружи и внутри необычайно богато и пышно в том декоративном стиле, который следует назвать русским барокко. Последнее вступает в период своей кульминации, достигает предела творческих возможностей.

Русское зрелое барокко обладало целым рядом чисто национальных особенностей. Общие исходные принципы имели сходство с западным барокко, но в нем было много и своеобразного, своего, особого. Причины этого связаны с тем, что западноевропейское барокко начало складываться на иной почве, возникнув путем дальнейшей эволюции стиля Возрож-

дения. В России процесс протекал иначе, и истоки барокко первой половины XVIII века надо искать в узорочье второй половины XVII столетия. Русское барокко достигло апогея в середине XVIII века, когда на Западе аналогичный стиль угасал и уже вызревал классицизм.

Русское зрелое барокко отличалось от западного, в частности, наиболее ярко выраженного — итальянского, структурной ясностью и простотой плановых построений, тесной связью конструктивной основы и декорирующих ее элементов. Другой отличительной особенностью русского барокко был его, так сказать, мажорный характер, активное использование ярких цветов в окраске, смелых колористических контрастов, включая золочение.

Характерно творчество наиболее крупного мастера — Ф.-Б. Растрелли, который в своих сооружениях никогда не прибегал к усложненным контурам и очертаниям стен в плане, никогда не допускал разрывов или несоответствий внешних и внутренних объемов. Планы помещений в зданиях Растрелли почти всегда имеют очертания прямоугольника, а объемная же их форма — призматическая; нет распространенных в это время скругленных углов, но трудно представить себе что-либо более эффективное и изысканное. Типичен Большой тронный зал Екатерининского дворца в Царском Селе (ныне г. Пушкин, ил. 192). Внутренний объем ограничен шестью плоскостями — четырьмя без каких бы то ни было креповок стенами, полом, потолком, целиком закрытым гигантским полотном работы Д. Валериани «Триумф России». Эффект построен на системе больших двусветных окон с арочными перемычками, узкие простенки между которыми были закрыты зеркальцами в резных позолоченных рамах. Наборный паркет, плафонная живопись, «светоносные» поверхности стен, создающие зрительный эффект «дематериализации» массивов кладки, — все это производило огромное впечатление, еще более усиливающееся при вечернем освещении, когда зал освещался сотнями горящих свечей.

Столь же четки, правдивы и тектоничны планы и объемные решения и в других работах Растрелли. Виртуозно владеющий пропорциями, культурой детали, разнообразной по рисунку и необычайно сочной, пластически убедительной, Растрелли создал ряд парадных, поистине царственных сооружений — расширенный Большой дворец в Петергофе, названный Екатерининский дворец в Царском Селе, Зимний дворец, грандиозный комплекс Смольного монастыря и ряд других монументальных памятников эпохи.

Ритмически разнообразя фасадные композиции, обогащая их ордерными, слитыми со стеной элементами, карнизами и тягами, наличниками окон, скульптурой, Растрелли обращал особое внимание на организацию внутренних пространств. В этом отношении особенно характерен Екатерининский дворец (ил. 188), где Растрелли обдуманно и по-новому «режиссирует» архитектуру. Подъезд к дворцу строится так, чтобы зритель мог проследовать сперва вдоль всего его протяженного фасада, любясь и удивляясь богатству ритмически нарастающих и сменяющих друг друга, выстроенных как бы по «ранжиру» звеньев фасадной композиции. Затем посетитель, достигнув последнего элемента этого фасада,

«допускался» архитектором внутрь здания, поднимался по парадной лестнице, и далее перед ним развertyвалась сверкающая анфилада помещений, вплоть до Большого тронного зала. Фактически зритель возвращается «вспять», идет обратно по отношению к тому же пути, который он проделал, еще не войдя в здание, но он этого не ощущает, у него складывается прежде всего впечатление грандиозности помещений, которым как бы нет конца. За тронным залом анфиладная система продолжает развertyваться далее.

Интерьеры этого времени — бесконечные дворцовые анфилады, большие парадные залы, как было отмечено, были поистине фееричны. Все компоненты их — золоченая резьба, лепка, обилие зеркал, колебание свечей, в них отражающихся, — придавали внутреннему пространству дворцовых апартаментов исключительную парадность и блеск. И этот эстетический результат активно поддерживался и усиливался и изделиями прикладного искусства — тканями, стеклом, фарфором и другими.

В приемах и формах, использовавшихся Растрелли в решении интерьеров, было многое от рококо. Однако оценивать интерьеры, созданные этим мастером как рокайльные, было бы ошибочно, правильное говорить о синтезе, слиянии элементов цветущего барокко и рококо.

Широкое развитие в середине XVIII века приобретает садово-парковое искусство. Наблюдается тесная связь с садами и парками петровской поры. Вновь создаваемые или расширяемые парки в основном следуют в своей планировке регулярной, геометрической системе: создаются прямые аллеи, правильных очертаний площадки, высаживаются по строго продуманной системе деревья и кустарники. Активно применялась стрижка крон деревьев в соответствии с широко распространенной в западноевропейской ландшафтной архитектуре «версальской системой».

Примерно в середине 1760-х годов в русской архитектуре ощутимо дает себя знать стилистический перелом: барокко начинает сменяться классицизмом.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Стиль интерьера эволюционировал вместе с развитием русской архитектуры в первой половине и середине XVIII века. Интерьеры петровского времени сохранились в редких случаях. В этот период еще давали себя знать старые русские традиции. Но затем, прежде всего в Петербурге, стали появляться новые черты не только в композиции зданий, но и во внутренней их отделке. Во дворцах и домах знати на оси здания планировался зал для вечерних собраний — ассамблей, часто двухсветная; и здесь сосредоточивались основные средства декоративного убранства — роспись, лепка. Видное место занимали также кабинет хозяина и парадная спальня, где принимали гостей. Стены помещений штукатурились, белились или окрашивались, в нижней их части делалась деревянная панель, расчлененная на филенки с небольшой профилировкой, обычно дубовая. Иногда обшивка покрывала целиком все стены. В дворцовых помещениях шла развитая падуга, являвшаяся переходом к плафону.

Окна увеличиваются. Переплеты представляли собой сетку с небольшими квадратными стеклами. Для обивки стен достаточно широко применялись ткани — холст, штофы, рытые бархаты. Полы чаще были дощатыми или паркетными, с простым, как правило, геометрическим рисунком. Иногда полы делались мраморными в белую и черную шахматную клетку.

В дворцовых комнатах и залах нередко применялась живопись в виде вставок на холсте в центре плафона или росписей, в основном орнаментальных непосредственно по штукатурке. Живопись переходила иногда на падугу. Известны случаи, когда картины вставлялись в филенки деревянной обшивки (Монплеизир в Петергофе). Помимо монументально-декоративной живописи в дворцовых интерьерах имела место и развеска станковых картин в простых строгих рамах. В некоторых сооружениях (дворец Меншикова на Васильевском острове в Петербурге) применялся способ облицовки стен и потолка расписными изразцами.

Большие изменения в это время претерпевают стилистические особенности мебели. Старая, встроенная, тяжелая заменяется переносной — стульями, креслами, столами, шкафами новых типов. Часть мебели была привозной — голландской, немецкой, несколько позднее — английской. Как и на Западе, мебель делилась на корпусную и для сидения. Столы были тяжелыми с массивным подстольем — обвязкой, с ножками токарной работы (ил. 190). Створки шкафов часто стеклились мелким «лунным» стеклом. Обивка стульев, кресел контрастировала с темными деревянными частями. В мебели, сохранившейся еще некоторые черты старой русской конструкции, преобладали прямые поверхности, высокие спинки. Подлокотники, ножки украшались рельефной резьбой с крупными, сочными декоративными деталями.

Из осветительных приборов особенно широко использовались настенные и переносные, материалом для которых служили медь и латунь. Стенники имели металлические или зеркальные отражатели. Подвесные люстры применялись довольно редко из-за ограниченной высоты помещений, а также из-за наличия в парадных комнатах живописных плафонов. Использовались и настольные шандалы, и жирандоли со свечами.

Особую роль в петровских интерьерах играли большие изразцовые печи. Появляются в это время и камины. Печи обрабатывались или расписными изразцами (в отличие от рельефных XVII века), или белились по штукатурке и дополнялись стюковой декорировкой.

Чрезвычайно типичны интерьеры — петергофского Монплезира, Летнего дворца в Летнем саду (ил. 189), из парадных залов — Большого зала во дворце Кадриорг в Таллине.

Интерьеры середины XVIII века — периода зрелого барокко — могут быть охарактеризованы великолепными отделками Растрелли. Развиваемый им декоративный, поистине блестящий стиль нашел яркое выражение в парадных, наиболее крупных залах пригородных дворцов. Но они все же составляли исключение из всех отделок. В помещениях же средних и небольших размеров Растрелли обычно применял следующую разбивку стен: внизу шла низкая панель, расчлененная на ряд орнаментированных филенок, основная часть стены разделялась на боль-

шие поля, обрамленные тонкими резными рамами, которые затягивались цветным штофом. Потолки были плоскими и покрывались подчас плафонной живописью. Основанием плафонам часто служила невысокая падуга, или же, что было нередко, потолки опирались просто на профилированный карниз.

Относительно проще по рисунку, в основном геометрическому (квадраты, ромбы, звезды), были полы дворцовых залов. Печи растреллиевского времени, более чем что-либо другое в интерьерах, были связаны с традициями предыдущего — петровского периода. Во дворцах выкладывались большие «многоярусные» печи, которые покрывались сплошным ковром гладкими сине-белыми голландскими изразцами. Форма этих печей совершенствуется, в их обработку включаются новые красивые детали.

Роскошь парадных дворцовых интерьеров дополнялась в свое время мебелью, во многом отличавшейся от той, что употреблялась в скромных резиденциях первой трети XVIII века. По своему стилистическому характеру она в значительной степени была связана уже с французской мебелью.

В середине века стиль мебели находится в тесном соответствии с архитектурой: стулья, кресла, диваны в основном расставлялись вдоль стен. Их формы соответствовали усложненной, изгибающейся рокайльной резьбе, применявшейся для обработки элементов стен, рам, зеркал, картин и других деталей. Мебель становится более сложной в своих линиях, в абрисе спинки, сидений, подлокотников, ножек, в очертаниях столешниц, рам зеркал (ил. 191, 193). Отмечается тенденция к уменьшению размеров и габаритов предметов. Неокрашенное дерево резко сокращается количественно и заменяется деревом с левкасной обработкой и окраской, соответствующей общему колориту данного помещения, или полностью позолоченным. Резные части выделялись если не позолотой, то дополнительным цветом — фисташковым, розовым, желтым, голубым и другими тонами.

Мягкие части мебели (спинки, сиденья) затягивались узорными шелковыми штофными тканями, в рисунке которых преобладал крупный цветочный, растительный орнамент. Наряду с шелковыми тканями использовалась и так называемая «стуловая шпалера».

В дворцовом и дворянском интерьере наряду с зеркалами, вделанными в стены, использовались и навесные в деревянных левкасных рамах, состоявших из сплетенных рокайлей. Подобные же рамы применялись для картин и портретов.

Осветительные приборы дворцовых помещений отличались подчеркнутой пышностью форм. Люстры приобретали грушеобразные очертания, в сравнительно же небольших помещениях — форму фонаря. Основным элементом убранства люстр служили хрустальные подвески в виде дубовых листьев, дополняемых «флаконами», «пирамидами» и другими украшениями. Большую роль, как и прежде, играли стенники, форма которых также усложняется. Их зеркальные поверхности составляли фон для свечей. Особой изысканностью и нарядностью отличались жирандоли, иногда имевшие полукруглую в плане форму. Они ставились на золоченые левкасные консоли перед зеркалами, вследствие чего созда-

валось впечатление круглого светильника, что значительно усиливало освещенность.

Ткани, их общий характер, а также композиции рисунков принципиально не отличались от применявшихся в Западной Европе, и прежде всего во Франции.

17. АРХИТЕКТУРА РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

Русский классицизм — одна из вершин в развитии русского национального зодчества и одна из самых ярких страниц мировой архитектуры и градостроительства.

Архитектура русского классицизма прошла три этапа — раннюю стадию, период строгого стиля и поздний период. Первый из них был переходным от барокко к классицизму как таковому, название второго — строгий — вполне выражает его содержание (простота композиционная, главенствующая роль ордера, изысканность пропорций). Специфика третьего периода связана с переходом к созданию целостных архитектурных комплексов и с активной ролью монументальной скульптуры. В пределах этого периода в России — Петербурге, Москве — создаются крупнейшие ансамбли Европы того времени. Характерно, что распространение классицизма не ограничилось только столичными центрами. Стиль этот получил широчайшее распространение и в провинции — в губернских, уездных городах, в многочисленных помещичьих усадьбах центральной части России и даже сравнительно более отдаленных районов. Если в одной из ведущих в области архитектуры стран Европы — Франции в первой четверти XIX века возникают лишь отдельные значительные сооружения и общий характер строительства уже свидетельствует о ретроспективной его направленности, то в России в это время, наоборот, создаются очень органичные произведения, композиционно самостоятельные, оригинальные и национально выраженные.

Вторая половина 1760-х и 1770-е годы — период раннего классицизма. В это время пробуждается интерес к пропорциям и средствам ордерной архитектуры, но вместе с тем сохраняется в значительной мере привычка к декоративным, чисто пластическим мотивам и приемам стиля барокко.

Причины изменения стиля сложны — известное значение имели достаточно прочные в то время культурные связи между Россией и Западной Европой. Но основное влияние оказали изменения экономического и социально-идеологического порядка, которые произошли в России к 1760-м годам. К этому времени сильно выросли города и население в них, расширились торговые связи между отдельными частями государства. В связи с этим возникла потребность в строительстве новых типов зданий: торговых, учебных заведений и прочих; в передовых кругах русского общества стали зреть и оформляться новые прогрессивные идеи в области социальной, культурной жизни. Все это нашло отражение в искусстве, и в частности в архитектуре.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Крупнейшими мастерами раннего классицизма были А. Ринальди, А. Кокорин, В. Деламот, Ю. Фельтен. В этот же период начинает свою деятельность великий зодчий В. Баженов.

Черты переходного стиля наиболее ясно проявились в творчестве Антонио Ринальди. Возведенный им Китайский дворец в Ораниенбауме, небольшой, одноэтажный, представляется подлинным шедевром в части своих внутренних отделок. Каждое из его помещений отличается по внутреннему убранству. В Большом Китайском кабинете стены покрыты наборными панно, подражающими китайской живописи и выполненными из пластин ценных пород дерева с инкрустацией из слоновой кости. В «Китайской опочивальне» обои были из китайского атласа, в комнате П. Ротари в стены вделаны портреты, исполненные этим художником и объединенные размещенными на стенах орнаментальными композициями. Стежарусный кабинет — один из изысканнейших интерьеров русской архитектуры XVIII столетия. Стены его покрыты картинами, вышитыми крученым шелком (синелью) с фоном из стежаруса. Картины отделены друг от друга резными золочеными вертикальными тягами в виде стволов пальмы.

Чудесные отделки находятся и в ораниенбаумском павильоне Кательная горка. Центральный зал и угловые кабинеты — образцы эlegantного, изящного стиля раннего классицизма.

Если в Китайском дворце, в его утонченных и разнообразных внутренних отделках еще живут барочные реминисценции, то в последующих работах А. Ринальди — Гатчинском и Мраморном дворцах — ощущается уже дальнейшее развитие в сторону зрелого классицизма.

В Мраморном дворце (ил. 194) главными являются четкость и пропорциональность линейно очерченных плоскостей фасадов, лишенных креповок и выступающих частей. Здесь чисто классицистическое построение в виде ордера (коринфские пилястры), охватывающего два верхних этажа и установленного на пьедестал, роль которого выполняет стена первого этажа. Декоративно-пластические детали на фасадах, облицованных мрамором, сведены к минимуму. Здесь тончайше подобранная гамма цветов, образуемая сочетанием розоватых и серовато-голубоватых мраморов при розовом граните в облицовке первого этажа.

Интерьеры Мраморного дворца дошли лишь частично. Большинство отделок не сохранилось, но описания современников рисуют картину изысканного и разнообразного убранства. В самых крупных парадных помещениях применены были, как и на фасаде, цветные мраморы превосходно подобранных оттенков, позолоченная бронза, наборные паркетные, мраморная скульптура. Более яркая гамма использовалась в жилых комнатах, каждая из которых отличалась от других; были использованы цветные штофы для обтяжки стен и мебели.

Яркие, многоцветные, поражающие эффектностью, обилием позолоченной резьбы барочные интерьеры уже отошли в прошлое. Изменилась и роль скульптуры в архитектурной среде. Если в период барокко скульптура являлась «рядовым» звеном в общей системе декорирования

стен, выступая на равных правах с орнаментом и архитектурными деталями, то теперь, в период раннего классицизма, каждая из статуй и каждый рельеф — самостоятельное произведение изобразительного искусства.

Характерно для ранней стадии классицизма архитектурное решение здания Академии художеств, обладавшее структурно ясным планом: квадрат, внутри которого огромный круглый двор. Вдоль главного фасада — цепь музейных залов. Остальные корпуса — левый, правый и задний — заключают длинные коридоры, в которые выходят учебные помещения.

Особенно интересна в композиционном отношении центральная лестница. Из нижнего круглого вестибюля, обрамленного кольцом тосканских колонн, в верхний, прямоугольный, поднимаются два симметрично расположенных широких марша. В парадности, эффектности приема ощущается преемственная связь с барокко, но сами ордерные формы, являющиеся здесь основным композиционным средством, минимальное количество декоративных деталей, все это говорит о новых представлениях об архитектуре и ее пластической стороне.

Следует отметить наличие в архитектуре русского классицизма особой московской школы, выдвинувшей во второй половине XVIII и первой половине XIX века ряд крупнейших мастеров архитектуры.

К 1760—1780-м годам относятся главные произведения замечательного зодчего В. Баженова, и прежде всего его прославленный проект Большого Кремлевского дворца, не имеющий аналогий в мировой архитектуре и градостроительстве. Сложная конфигурация плана в значительной степени вызвана неправильными очертаниями Кремля и наличием в его пределах древних памятников, которые необходимо было сохранить.

В прорисовке общего плана (Овальная площадь), в очертаниях залов и других помещений (округлые формы, «обтекаемость» углов), а также в «сгущенности» колонных портиков, креповках стен — главным образом в интерьерах, в использовании для убранства стен декоративных мотивов — живут реминисценции барокко, но наряду с этим в проекте ощущается сила выражения основного, главного средства — ордерной системы, являющейся лейтмотивом и экстерьера и интерьера.

Грандиозная всеохватывающая ионическая колоннада распространяется по всем фасадам здания, она огибает все его части, «заходит» во дворы и таким образом объединяет всю композицию. Колоннада эта в полном соответствии с принципами классицизма вознесена на уровень второго яруса, первый же служит ей мощной опорой.

Школу В. Баженова, мастера, сформировавшегося в период раннего классицизма, но уже продолжившего путь к строгому классицизму 80-х и 90-х годов, продолжал развивать московский зодчий М. Казаков. В многочисленных произведениях архитектора многое восходит к приемам, утвержденным В. Баженовым, но в целом его творчество отличается большой строгостью. Крупнейшим сооружением М. Казакова явилось здание Сената в Московском Кремле, имеющее сдержанный, монументальный внешний облик. Главный, круглый зал Сената, замкнутый кольцом колонн и выделенный во «внешней» архитектуре большим куполом — шедевр

М. Казакова, заставляющий вспомнить «насыщенные» колоннадами интерьеры Кремлевского дворца В. Баженова. Отличаясь большой монументальностью и вместе с тем чрезвычайно тонко и красиво пролепленный в деталях, зал этот — один из лучших интерьеров не только в русской, но и в мировой архитектуре.

М. Казаков явился автором большого количества частных домов знати и купечества.

При всей умеренности и строгости архитектуры в сооружениях Казакова и в экстерьере и в интерьере встречаются чудесные декоративные «куски», изысканно, тонко нарисованные.

Одним из самых известных особняков, построенных зодчим, является дом Демидова, скромный в своем внешнем облике, наделенный почти обязательным для зрелого классицизма колонным портиком, но внутри содержащий ряд выдающихся интерьеров — парадных комнат, вследствие частичного введения в их обработку позолоты называемых обычно золотыми. Последние образуют анфиладу. Стены их затянуты цветным штофом. Превосходны десюдепорты, ювелирно отточенные резные детали которых покрыты позолотой. Внимание сосредоточивается на замечательно нарисованных и «пролепленных» в деталях печах, цветной росписи падул и плафонов, резьбе филенок (ил. 206).

М. Казаковым был перестроен в Москве, в пределах Охотного ряда, особняк Долгорукова, в дальнейшем использовавшийся для так называемого Благородного собрания. Ныне это — Дом союзов, получивший широкую известность благодаря своему прославленному Колонному залу, явившемуся образцом для ряда других парадных интерьеров русской архитектуры. Используемый здесь прием коринфской колоннады, превращающей пространство зала в подобие античного перистиля, был развит И. Старовым в Таврическом дворце (ил. 203), Д. Кваренги — в Актовом зале Смольного и еще позже П. Жако в чудесном Колонном зале нынешней Ленинградской филармонии. Аналогичные примеры в зарубежной архитектуре трудно найти.

Московский классицизм создал большое число первоклассных сооружений, помимо тех, авторство которых принадлежит ведущим мастерам. Выдающимся памятником является, например, бывший дворец Разумовского на Гороховом поле в Москве (ил. 196), подлинный автор которого окончательно не установлен, хотя по этому поводу высказывались различные предположения. Трудно найти другое такое сооружение, в котором бы величавость форм общей композиции была бы достигнута столь органичными классицистическими средствами.

В. Баженов и М. Казаков сделали многое для становления своеобразного течения в русской архитектуре, именуемого псевдоготикой XVIII века. После крушения в 1775 году «кремлевской затеи» Баженов создает ансамбль подмосковной усадьбы Царицыно, состоявший из дворца и ряда парковых павильонов и других сооружений. Живописные сами по себе, смело введенные в парковую природную среду, они составляли неповторимое органичное целое. Спустя некоторое время был издан «высочайший» указ разрушить то, что было завершено. Дворец был снесен, павильоны же, мосты и надвратные постройки существуют поныне.

Царицынские строения В. Баженова и несколько более поздний, существующий здесь дворец М. Казакова возведены в формах псевдоготики. Но то, что в силу традиции определяется этим термином, таковым по существу не является. От подлинной западноевропейской готической архитектуры в сооружениях имеются лишь отдельные архитектурно-декоративные детали — стрельчатые завершения проемов, зубчатые увенчания стен, башни и башенки. Но наряду с «готической» декорировкой в постройки широко вводились совсем иные темы — преобразованные античные ордерные, древнерусские и совсем ранее не применявшиеся, придуманные архитекторами и явившиеся плодом их личной творческой фантазии. Все это образовывало монолитный сплав, целостный, красивый и несомненно национально окрашенный.

По существу то, что называется псевдоготикой, было своеобразным стилистическим явлением, романтической струей в архитектуре, порожденной особенностями развития русской национальной художественной культуры и находившейся в неразрывной связи с допетровской архитектурой XVII века, со свойственной русскому зодчеству живописностью, тягой к своеобразному, яркому и необычному.

Памятники псевдоготики находятся за пределами городов, обычно они включались в парковые комплексы.

Строгий классицизм конца XVIII века (80-е и 90-е годы) дал интересные решения в архитектуре Петербурга. Характерные признаки этого периода развития стиля могут быть выявлены на произведениях И. Старова. В построенных им зданиях основным является компактность композиций. В таких сооружениях, как Таврический дворец, являющийся центральным его произведением, архитектура внешних объемов достигает большого лаконизма. Фасады не имеют членений, это — большие спокойные плоскости, лишенные даже наличников окон; все ограничивается лишь ордерными частями. ордер применен наиболее простой — тосканский. В здании И. Старов создает парадную композицию интерьеров, как бы нанизанных на единую ось: вестибюль — парадный входной зал, завершенный куполом, и далее огромный белоколонный зал, именуемый Большой галереей, расположенный своей продольной осью поперек основной оси здания. За колоннами, со стороны входа, виден был в свое время Зимний сад с газонами, дорожками и центрально поставленным павильоном-ротондой. В дальнейшем Таврический дворец подвергался перестройке, и на месте Зимнего сада сейчас — зал заседаний. В XVIII веке апартаменты Таврического дворца блистали роскошью: помещения украшали художественно оформленные плафоны, печи, мебель, драпировки, изделия прикладного искусства.

Произведения другого выдающегося мастера этого периода — Джакомо Кваренги, наряду с И. Старовым в значительной мере определившего характер стиля, отличаются также необычайной лаконичностью решений, перенесением главного акцента на ордера, превосходными, поистине «литыми» пропорциями, немногими удачно найденными деталями. Д. Кваренги внес в русское зодчество, которое он сумел оценить и полюбить, высшие достижения западной, итальянской архитектуры и свою горячую приверженность приемам А. Палладио.

Характерно здание Академии наук на набережной Невы в Ленинграде (ил. 195): простой, четкий призматический объем с двумя основными этажами и нижним цокольным, облицованным гранитом, восьми-колонный ионический портик в центре, поддерживающий фронтон с гладким тимпаном.

Среди многочисленных, гармоничных и изысканных по пропорциям произведений Д. Кваренги одно приобрело всемирную известность. Это построенное в 1806—1808 годах здание Смольного института, где во время Великой Октябрьской социалистической революции находился ее штаб, руководимый В. И. Лениным. Возникшее рядом с барочным комплексом Смольного монастыря Ф.-Б. Растрелли, оно контрастирует с ним чеканной линейностью сильно протяженного фасада, наделенного любимым Д. Кваренги классицистическим колонным портиком, поднятым на высоту второго этажа. В правом из двух симметрично расположенных флигелей находится знаменитый актовый Белоколонный зал, в котором В. И. Лениным была провозглашена Советская власть.

Основной трехэтажный корпус имеет внутри большой протяженности широкие коридоры, перекрытые крестовыми сводами, по сторонам которых расположены единообразные, прямоугольные в плане помещения. Четкости композиционно-пространственного решения соответствуют обычная для Кваренги логичная осмысленность и простота конструктивной системы (в перекрытиях — своды, балки и деревянные стропила). Строгая величавость, функциональная четкость и монументальность — качества, которые ощущаются всеми, кто входит в пределы здания.

Параллельно с Д. Кваренги в последних двух десятилетиях XVIII века в России работал шотландец Чарльз Камерон — тонкий рисовальщик и архитектор. Самая сильная сторона его творчества — убранство интерьеров, для оформления которых привлекались разнообразнейшие облицовочные естественные и искусственные материалы. Свои архитектурные композиции Ч. Камерон строил на основе античных тем, присоединяя к ним мотивы итальянского Ренессанса. Хронологически произведения Ч. Камерона относятся к строгому классицизму, но по сравнению с другими мастерами этого периода, И. Старовым, Д. Кваренги, его архитектурные решения более декоративны. Черты строгости проявляются у него лишь в чрезвычайной взыскательности при отборе применяемых пластических деталей, в четкости их прорисовки и размещения.

В созданных Ч. Камероном Агатовых комнатах одноименного павильона Царского Села виртуозности и изысканности композиции сопутствует набор ценнейших естественных материалов — яшмы, «мясного» агата, белого мрамора, бронзы. В отделку потолков включена декоративная живопись, в оформление стен — рельефные скульптуры. В комнатах Екатерининского дворца, оформленных Ч. Камероном, — Опочивальне, так называемой Зеленой столовой и других, применены мрамор, бронза, прозрачное и цветное стекло, живопись, фарфор, фольга, стюк.

Ч. Камерон построил в соседнем с Царским Селом Павловске дворец, спланировал парк и создал в нем ряд павильонов. Интерьеры Павловского дворца подверглись позднее изменениям, но общая композиция сооружения сохранилась. Она построена по системе палладианской вил-

лы: центральный кубичный объем и два крыла. Парк, спланированный в его первоначальном виде Ч. Камероном, приобрел пейзажный характер. Архитектору удалось мастерски использовать природный рельеф, основой планировочной композиции стала долина реки Славянки.

Творческое дарование Ч. Камерона сложилось под воздействием классицизма Роберта Адама, но оно могло так блестяще развиваться лишь на благодатной и богатой собственными национальными традициями почве России.

Завершающий период в развитие стиля русского классицизма связан с первой третью XIX века. Наряду с прогрессом русской науки, литературы, изобразительных искусств большие достижения имела и архитектура. По сравнению с предшествующим временем в архитектуре этого периода, именуемого обычно поздним (иногда высоким) классицизмом, повышается интерес к ансамблевой застройке, к органичному включению сооружений в систему улиц и площадей. Увеличивается значение скульптуры во внешнем и внутреннем убранстве зданий. Отмечаются также и сдвиги в строительной технике: начинают использоваться новые строительные материалы — чугун, кованое железо.

До Отечественной войны 1812 года, явившейся важным этапом в истории России, в частности в ее культуре, работали архитекторы А. Воронихин, А. Захаров, Т. де Томон; вместе с ними в монументальном убранстве зданий участвовали первоклассные художники-скульпторы — Ф. Щедрин, И. Прокофьев, И. Мартос, С. Пименов, В. Демут-Малиновский и другие.

Выдающимся, замечательным талантливым русским зодчим был А. Воронихин. Центральное его произведение — Казанский собор, сооружение монументальное и величественное, органически вошедшее в ансамбль главной магистрали Петербурга — Невского проспекта. Широко распахнутые дугообразные в плане колоннады, объединенные центральным портиком с фронтоном, стройный легкий купол, венчающий сооружение, — все это исполнено в прекрасных пропорциях и наделено совершенно отработанными деталями.

А. Воронихин был архитектором широкого диапазона, ему были доступны и строгие монументальные решения (Казанский собор, Горный институт), и тонкое, хрупкое мастерство интерьера (отделка Строгановского особняка, оформление помещений Павловского дворца после пожара 1803 года, в частности убранство Греческого зала (ил. 204) и знаменитого кабинета Фонарик (ил. 208)). А. Воронихин был блестящим рисовальщиком, он много работал в области прикладного искусства. Высокое художественное качество созданных им интерьеров в значительной степени было обусловлено тем, что меблировка, изделия из стекла, бронзы, фарфора, украшающие эти помещения, были выполнены по эскизам автора — архитектора. По тонкости и изяществу отделок Воронихин должен быть включен в одну цепь с его предшественниками — Ринальди и Камероном.

А. Захаров, современник А. Воронихина, вошел в историю русского монументального искусства прежде всего как автор всемирно известного уникального здания Главного Адмиралтейства (1806—1823)

(ил. 198). Основное в его композиции — четкая, проведенная до конца ритмическая система. На огромной протяженности главного фасада выделено три основных элемента: центральный, решенный в виде триумфальной арки, служащий опорой башне со шпилем, и два симметрично расположенных боковых. Последние состоят, в свою очередь, из трех колонных портиков; средний увенчан фронтоном. Трехчастный принцип композиции А. Захаров использовал и на боковых фасадах, обращенных к Зимнему дворцу и к Сенатской площади, ныне — площади Декабристов. Эти два фасада идентичны.

Адмиралтейство А. Захарова являет пример подлинного синтеза искусства. Архитектором широко были привлечены мастера скульптуры: Ф. Щедриным созданы группы муз, поддерживающих земную и небесную сферы, И. Теребневым — большой фриз на тему зарождения в России флота, С. Пименовым и В. Демут-Малиновским — фигуры ветров и стихий над колоннадой центральной башни. Скульптура применена также на фронтонах и на отдельных участках стен. Задача решалась комплексно: пластические элементы вводились только там, где они были необходимы для решения общей художественно-композиционной задачи. И архитектура, и связанная с ней скульптура общими усилиями развивали идейно-образную тему морского могущества России.

Тома де Томоном, приехавшим в Россию в 1799 году, был создан один из крупнейших архитектурных комплексов Петербурга — ансамбль Стрелки Васильевского острова с монументальным зданием Биржи (1805—1810) (ил. 197), двумя роstralными колоннами и полукруглой площадью, ограниченной гранитной набережной со спуском к Неве. Чеканно-строгий, построенный на формах дорической архитектуры, образ Биржи приобрел роль архитектурного «камертона» в пределах широкого пространства, ограниченного с одной стороны Петропавловской крепостью и с другой — строем дворцовых зданий левого берега Невы.

Основное и решающее в индивидуальном стиле Т. де Томона — начало монументальности и мужественной суровости, при наличии безошибочного чувства пропорций.

Отечественная война 1812 года, усилив патриотические чувства, способствовала дальнейшему развитию русского искусства и архитектуры. Большинство общественных зданий, а также памятники монументальной скульптуры этого времени развивают тему триумфа, победы, прославляют героические подвиги русского народа. Строительство по окончании войны ведется как в Петербурге, так и в Москве, нуждавшейся в восстановлении после разрушительного пожара 1812 года.

Ряд градостроительно-архитектурных работ огромного масштаба осуществляет ведущий мастер этого времени Карл Росси.

Созданный К. Росси комплекс Михайловского дворца (ил. 199) включает основное здание, фланкирующие его служебные корпуса и большую площадь (ныне — площадь Искусств). Одновременно архитектор спланировал весь прилегающий район города — от Невского проспекта и до Невы. Возник развитый ансамбль, обогативший центр столицы.

Здание Михайловского дворца приобрело, при всей четкости и простоте объемного решения, черты парадности, монументальности и вместе

с тем удивительной легкости. Превосходны интерьеры, из которых сохранились парадная лестница, объединенная с вестибюлем, и Белый зал.

Под руководством К. Росси сложился творческий коллектив, состоявший из помощников архитектора, инженеров-строителей, живописцев-декораторов, скульпторов, мраморщиков, мебельщиков, паркетчиков, позолотчиков и других мастеров. Это облегчило К. Росси создание больших и ярких архитектурных сооружений, начиная с общей планировки, объемных форм и вплоть до мельчайших деталей убранства интерьера и художественного оформления.

Одновременно с Михайловским дворцом в 1820-х годах К. Росси завершает оформление Дворцовой площади. Два симметрично расположенных дугообразных в плане корпуса Главного штаба и Министерств соединяются Триумфальной аркой (ил. 200), увенчанной квадригой работы скульпторов С. Пименова и В. Демут-Малиновского. Вследствие верно рассчитанного пространственного эффекта и выверенных пропорций сооружение производит огромное впечатление. Своим величественным обликом здание Главного штаба отразило героизм русского народа в войне 1812 года.

Черты триумфальной приподнятости, особой мажорности архитектуры — характернейшая особенность стиля позднего русского классицизма. Эти признаки нашли свое отражение и в созданном К. Росси ансамбле Александринского театра. Сам театр являлся лучшим в Европе того времени по композиционному решению и декоративной отделке. Объемная его композиция отличается собранностью и лаконизмом. На фасадах применен большой ордер — в виде колонн на главном и боковых, и пиластр — на заднем. Тонко и красиво задумана отделка зрительного зала. Театр был целиком построен из нескораемых материалов. Перекрытия большого пролета осуществлены из чугуна и кованого железа.

Во внутренних отделках, созданных К. Росси, сочетаются живопись и лепка, изобразительные и орнаментальные темы. В основе — мотивы античного искусства, темы мифологические и триумфально-героические. Ощущается общность с западноевропейским ампиром как в композиции, так и в деталях. Но во всем этом — свое, особое, сугубо национальное начало. Оно проявляется в своеобразной пластичности и сочности форм, в той теплоте и мягкости, которые всегда отличали русское искусство и архитектуру.

Архитектурный стиль этого времени может быть также охарактеризован произведениями В. Стасова, стремившегося придерживаться правил строгой греко-дорической архитектуры. Особенно характерно в этом отношении здание казарм Павловского полка, определяющее своим обликом архитектуру Марсова поля — одной из главных площадей Петербурга. Простое и строгое, решенное в формах дорического ордера, оно органично вошло в застройку центральной части столицы. Стремление поддерживать общий характер и определившиеся композиционные принципы архитектуры города составляло одну из основных отличительных черт творчества зодчих той поры. Благодаря этому Петербург приобрел «строгий, стройный» вид, отмеченный А. Пушкиным, и стал одним из красивейших городов мира.

В. Стасов проявил себя как блестящий мастер интерьера. Им был заново оформлен ряд комнат в Екатерининском дворце Царского Села. Эти интерьеры (1820-е гг.) — прекрасные образцы чистого классицистического стиля. Превосходен кабинет Александра I, где достигнута удивительная гармония облицованных искусственным мрамором нежно-розового цвета стен, серовато-зеленоватых колонн, живописи гризайлью, мебели орехового дерева, предметов убранства из позолоченной бронзы, драпировок зеленого цвета.

Большой вклад в русское градостроительство, архитектуру и монументальное искусство был сделан московскими зодчими и художниками, восстанавливавшими Москву после пожара 1812 года, прежде всего — О. Бове, Д. Жилярди и А. Григорьевым. Эти архитекторы проявили исключительное понимание общих вопросов градостроительного порядка, особое чувство ансамбля, умение заглянуть в будущее и представить себе дальнейшее развитие центра столичного города.

О. Бове была заново оформлена Красная площадь (на ней было построено здание Верхних Торговых рядов) и создан ансамбль Театральной площади, построены также крупные общественные сооружения и ряд частных особняков московского дворянства и купечества. К характерным произведениям Д. Жилярди и А. Григорьева относятся перестройка казаковского здания Московского университета (ил. 201), здание Опекунского совета, городская усадьба Усачевых-Найденовых, ряд частных домов, в том числе особняк Хрущевых (Селезневых) на улице Кропоткина.

Художественно-стилистические средства, используемые О. Бове, Д. Жилярди и А. Григорьевым, в значительной мере являются общими: классицистическая система организации композиции с выделением главного объема, которому подчинены боковые флигеля, ордерный портик в центре с фронтоном и другие. Для московских зодчих характерна особая пластичность архитектурных форм, в частности слегка утрированная кривизна (курватура) стволов колонн, несколько преувеличенный вынос волют ионических капителей, что придает им известную гротескность, невысокий, горизонтально растянутый фронтон, окруженный тонким «пластинчатым» карнизом. Основные из этих признаков относятся не только к внешнему, но и внутреннему облику зданий.

Особенно характерен и выразителен Московский университет с его тяжелым греко-дорическим портиком, примыкающим к стене, фронтоном и невысоким куполом над ним, несколько уменьшенными окнами, что увеличило общую поверхность стен и способствовало приданию сооружению еще большей монументальности.

Замечателен полукруглый в плане Актовый зал (ил. 209), находящийся на оси здания и перекрытый грандиозным полукуполом-конхой.

К числу самых известных творений Д. Жилярди относится Конный двор в подмосковной усадьбе Кузьминки, центральный павильон которого решен в виде полюбившейся автору большой ниши — экседры, огражденной с фасада колонным дорическим портиком. Типичный для классицизма фронтон здесь отсутствует; он заменен красиво очерченным срезом стены, воспринимаемым как аттик. В Кузьминках Жилярди построил также Пропилеи и другие сооружения.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

На всех трех этапах развития русского классицизма отмечается расцвет искусства интерьера, находившегося в полном стилистическом соответствии со стилем и пластической характеристикой внешнего облика сооружений. Работы архитекторов-классицистов поддерживались произведениями монументальной живописи и скульптуры, высоким совершенством изделий прикладного искусства. На всех этапах классицизма интерьеры дополнялись и обогащались совершенными творениями мастеров, работавших в области фарфора, художественного стекла, бронзы, декоративных и обойно-драпировочных тканей. Особенно тесные связи между архитектурой и прикладными искусствами возникли в пределах позднего классицизма, когда зодчие (Воронихин, Стасов, Росси и другие) целостно решают вопросы убранства зданий, выполняя рисунки для мебели и предметов художественного порядка.

Интерьеры раннего классицизма во многом отличались от отделок предыдущего времени. Еще давал себя знать принцип анфиладного построения дворцовых зданий, но сам характер парадных помещений меняется. Сохраняя в основном торжественность, они оформляются уже другими средствами. Характерные для барокко насыщенность и динамичность уступают место в оформлении участков стен, в деталях, уравнишенности, симметрии и четкости вертикальных и горизонтальных членений.

Строгий классицизм окончательно устраняет в интерьерах черты подчеркнутого декоративизма. Пластические элементы отбираются под углом зрения их соответствия античным мотивам и общей архитектурно-тектонической структуре стен и потолков. Общее количество их сокращается. Меблировка подчиняется архитектурно-пространственной структуре помещений.

Дворцовые и дворянские интерьеры первой трети XIX века продолжают развивать стиль конца предыдущего столетия, что особенно справедливо по отношению к Москве. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить интерьеры того же Казакова (ил. 205, 206) с отделками архитектора Е. Тюриня в усадьбе «Нескучное» (ил. 207), относящимися к 1830—1840-м годам.

Созданные в большом количестве О. Бове, Д. Жилярди, А. Григорьевым и другими московскими архитекторами интерьеры — залы, гостиные, жилые комнаты — отличались уютом и благородной простотой облика. В них — чистые, спокойные поверхности стен, колонны, безупречная по вкусу и деталям, в основном мелкомасштабная лепка карнизов, росписи, частично гризайльные. Меблировка и убранство выполнялись в характере, чрезвычайно близком петербургской архитектуре.

Сопоставление русских и французских интерьеров первой четверти XIX века говорит о наличии в них ряда общих признаков и о воздействии стиля французских отделок на русские. Отсюда термин, нашедший в свое время широкое применение — ампир. Однако его следует применять с известными оговорками, памятуя о большой оригинальности и национальной самостоятельности всей русской архитектуры данного периода.

Термин этот правомернее заменить другим определением — русский классицизм первой четверти XIX века.

Монументальная живопись в интерьерах строгого классицизма применялась в основном в виде росписи плафонов, главным образом орнаментальной. Арабесковые росписи вводились для покрытия филенок дверей, а также пилястр. Постепенно исчезают плафонные композиции, они уступают место небольшим картинам в центре потолка, замкнутыми рамами. Остальное поле заполняется орнаментикой.

В росписях позднего классицизма ощущаются большая графичность и силуэтность. Орнаментация, как и ранее, строится на античных мотивах, ордерных деталях с включением триумфальной символики — военных арматур, лавровых венков, гирлянд, пальметт, изображений фигур.

Дверные полотна обычно бывали белыми, в дворцовых же покоех чаще всего двери фанеровались ценными породами дерева, в том числе и красным деревом, волнистой березой, с деталями из прочеканенной золоченой бронзы.

Паркетные полы в дворцовых зданиях, в парадных помещениях настилались по индивидуально выполненным рисункам. В ряде случаев, как, например, у А. Ринальди в Китайском и Гатчинском дворцах, они сами по себе по совершенству композиции, изысканности и тонкости рисунка приобретают значение подлинных произведений искусства. В дальнейшем, в период строгого классицизма, композиции паркетов становятся спокойными и структурно более четкими, хотя и сохраняют в каждом отдельном случае своеобразие рисунка.

Значительную роль в убранстве комнат классицизма играют печи и камины. «Облик» печей радикально меняется примерно с 1760-х годов. Старая система их облицовки, сохранявшаяся еще Ф.-Б. Растрелли и заключавшаяся в использовании в основном голландских сине-белых изразцов, выходит из употребления. Печи, а также приобретшие в то время популярность камины облицовываются белыми кафелями, частично лекальной формы. Наряду с изразцами в отделке печей и каминов используется белый мрамор, вводится иногда бронза (в виде рельефов), фаянс. Печи в некоторых случаях уподобляются некоего рода «архитектурным» сооружениям прямоугольной или круглой, ротондальной формы с ордерными элементами — карнизами, колоннами или пилястрами. Печи помещались главным образом в углах помещений, а камины — на оси стен.

Художественная осветительная арматура (люстры, бра, канделябры) развивается в соответствии с аналогичными предметами в странах Западной Европы, хотя имеет и свои особые черты композиционного и декоративного порядка.

В период строгого классицизма общие очертания люстр чаще всего имели формы конуса. К ободьям подвешивались гирлянды хрустальных страз. Стержень, выполнявшийся обычно из цветного стекла, варьировал форму античных балясин. Применялись люстры типа цилиндрических или призматических фонарей.

К концу XVIII века хрустальный убор в осветительных приборах постепенно облегчается и уступает место бронзе, ставшей основным материалом в первой половине XIX века. Конструкции люстр приобретают

большую четкость. Бронзовые части получают необычайно тонкую художественную обработку с привлечением классического орнамента.

Мебель времени раннего классицизма в дворцовых резиденциях и богатых дворянских особняках или была привозной, из Франции и других стран, или же выполнялась русскими мастерами, имена которых, к сожалению, науке пока неизвестны. В целом существовала несомненная связь русской мебели раннего классицизма с французской, так называемого стиля Людовика XVI.

Формы предметов меняются, они приобретают линейность и четкость очертаний, хотя еще используются изгибающиеся подлокотники, ножки, обитые спиральными желобками или ленточками; вводился мотив гирлянд. Большая часть мебели (кресла, диваны, стулья) выполнялась из дерева и по-прежнему покрывалась краской нежных забеленных тонов, слегка дополняемых позолотой. В соответствии с этой гаммой выбирались и ткани для обтяжки мягких деталей мебели.

С течением времени, в пределах следующего этапа, строгого классицизма, формы мебели становятся все более многообразными. Большое распространение в это время приобретают различные бюро и столы — туалетные, ломберные, столики-бобики и другие. В то же время мебель приобретает черты сдержанности в рисунке и деталях. Но, пожалуй, самое главное — меняется отношение к основному материалу — дереву. Оно не только не скрывается, а, наоборот, служит главным средством эстетического воздействия. Значительная часть мебели — бюро, письменные столы, шкафы и другие предметы — выполняются из ценных пород дерева (красного, несколько позднее — карельской березы). Большую популярность в это время приобретает наборное дерево — маркетри, интарсия. Наряду с деревом для набора применяли другие материалы — тонкие пластины металла и кости. В технике набора чаще всего создавались гармоничные орнаментальные композиции, состоящие из ваз, цветочных гирлянд, а также трельяжных построений. Среди русских художников, блестяще овладевших техникой набора, следует назвать имя мастера крепостного М. Я. Веретенникова.

На рубеже XVIII и XIX веков типы мебели не претерпевают принципиальных изменений, но сами формы так называемой павловской мебели становятся несколько более тяжелыми. Красное дерево, завоевавшее большую популярность еще в конце XVIII века, применяется в это время в основном в виде фанеровки. Одновременно большое распространение получают карельская береза и близкое к ней по цвету и текстуре так называемое папельное дерево (тополь с черными вкраплениями), а также ясень. Одновременно с использованием натурального дерева применялась и окраска (чаще всего белое с золотом или сплошное золочение). В России в павловское время встречается мебель Жакоб Демальте, вызывавшая многочисленные подражания.

В первой четверти XIX века мебель развивается в прежнем направлении, но усиливается воздействие античных форм. Вместе с тем все яснее проявлялись собственные, самобытные национальные качества и особенности (ил. 211, 212, 213). Для мебели так называемого русского ампира, или александровского классицизма — эти термины обнаружи-

ли устойчивость — характерна подчеркнутая ее монументальность, выделение больших ровных плоскостей, на которых выступали золоченые рельефные детали, резные или гипсовые, в отличие от французских — бронзовых. Бронза в виде накладок в русской мебели вводилась сравнительно редко.

Мотивами для декорирования мебели служили венки, пальметты, грифоны, лебеди, орлы, акант, рога изобилия, лиры, сфинксы и другие. Широко применялись и архитектурные мотивы — антаблементы, карнизы, фронтоны, колонки, гермы, балюстрады. Изображения животных, реальных или фантастических, а также мотивы герма использовались главным образом для ножек и подлокотников в креслах и диванах.

В первой четверти XIX века выделяются значительные мастера-мебельщики, работавшие в самом тесном контакте с ведущими архитекторами — А. Ворониным, В. Стасовым, К. Росси и другими. Среди этих мастеров-мебельщиков наиболее известны Г. Гамбс, А. Тур, В. Бабков. Выпускавшаяся ими мебель отличалась высоким мастерством и первоклассным качеством. Она создавалась по заказам и выполнялась из дорогих пород дерева.

В первой четверти XIX века увеличилось производство мебели в провинции — в мастерских помещичьих имений. В усадебной мебели больше «непосредственности», «теплоты» и своеобразия. Здесь применялись более простые породы дерева, иногда имела место имитация под красное дерево.

Классицистическая мебель продолжала удерживать свои «позиции» в 1830-х и даже в 1840-х годах, когда она перешла в тот особый стиль, который по отношению к Западной Европе принято называть бидермейером. Это был классицистический стиль, «прилаженный» к условиям быта и в известной мере использовавший устоявшиеся ранее народные традиции. Если предметы мебели так называемого александровского классицизма содержали черты известной строгости и официальности, что делало их малоподобными в быту, то мебель бидермейера как раз наоборот всемерно учитывала требования удобства пользования ею и фактор экономичности.

Широко распространены были в первой трети XIX века предметы из бронзы — настольные часы, письменные приборы.

Для фарфоровых ваз, посуды избирались формы античных кратеров, амфор. В изделиях из фарфора широко использовалась позолота в сочетании с изображениями цветов, архитектурных мотивов, пейзажей.

В начале XIX века появляется свинцовый хрусталь, из которого часто создавались целые «ансамбли». Многочисленные изделия из граненого хрустала, от больших ваз до бокалов, отличались не только гармонией пропорций, но и свойственной ампиру холодной монументальностью. Цветное стекло в это время занимает весьма скромное место.

В осветительной арматуре — люстрах, бра и других — чаще всего продолжала применяться золоченая бронза.

Как и в интерьерах второй половины XVIII века, декоративные ткани занимали видное место. Ими обтягивались стены, декорировались оконные, а иногда и дверные проемы. Колорит их отличался чистотой,

интенсивностью, использовались локальные, чистые цвета — желтый, розовый, малиновый, зеленый, синий; широко применялся и белый цвет. В орнаменте преобладали растительные и антикизирующие мотивы.

18. ЭКЛЕКТИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ ЗАПАДА

Развитие европейской архитектуры в первой половине XIX века характеризовалось постепенным отходом от классицизма в сторону ретроспективизма и эклектизма.

Еще сравнительно недавно ретроспективно-эклектическая архитектура XIX века воспринималась лишь негативно. На первый план выдвигалось явное несоответствие функциональных и конструктивных ее элементов — с одной стороны, и эклектического, сугубо декоративного облика сооружений — с другой. Однако архитектура эта составляет неотъемлемое звено общего исторического процесса развития культуры, возникновение ее было определено социальными, идеологическими и иными условиями. Закономерны причины этих явлений. Отсюда необходимость изучения архитектуры XIX века во всех ее составляющих.

Эклектизм в архитектуре был порожден распадом классицизма как стиля и как метода архитектурного творчества. Классицизм с определенного момента перестал удовлетворять жизненным — идеологическим, социальным, бытовым и иным требованиям. Планировочные решения, предлагаемые классицизмом, не могли вместить нового общественного содержания, новых функций. Ограничивали они во многом и использование новых конструктивных средств. Вместе с тем классицизм не давал возможности выявить в полной мере начала национальных культур, а они в этот период становятся важным фактором социально-политической и идеологической жизни в государствах Европы.

Уже с начала века в строительстве начали значительно более активно, чем ранее, использоваться металлы — чугун, кованое железо, облегченные своды. Во второй половине XIX века стала применяться сталь, позже — железобетон. С годами роль новых строительных материалов все возрастала, однако в течение длительного времени они рассматривались как вспомогательные, скрывались под каменными оболочками, под облицовкой или же приобретали старые, архаические, не свойственные им декоративные формы.

Помимо этого, в странах Европы, сбросивших с себя иго наполеоновской Франции, усилились патриотические настроения. Резко возрастает интерес к своему собственному национальному наследию. Все это привело в области архитектуры к стремлению выработать иные, новые формы, исходящие из новых требований, предъявляемых к архитектуре, и из национальных художественных традиций.

Зодчие обращаются к так называемым историческим стилям, пробуют использовать их формы в современных постройках. Но наследие прошлого известно было еще очень слабо, и изучение его носило поверхностный характер. Отсюда — явный акцент, переносимый архитекторами на

декоративные орнаментальные детали. Но даже досконально точное их воспроизведение не могло дать нужного результата. Получались сухие, жесткие, по существу безжизненные формы, которые не затрагивали основного — объемно-пространственной композиции, образного строя архитектуры, не выявляли ее характера, ее пластики.

Воспринятые поверхностно, готика, Ренессанс, барокко и прочие стили, взятые в отдельности или смешанные друг с другом, не смогли явиться исходной основой для нового органического стиля. Архитекторы в отношении эстетическом не пошли дальше внешней имитации сооружений прошлого и характерных для них декоративных деталей.

На протяжении XIX века степень увлечения отдельными историческими стилями не оставалась одной и той же. Здесь также отмечались изменения.

Техническая сторона архитектуры сильно продвигается вперед, прогрессирует во многих отношениях, художественная же — развивается в противоположном направлении, обращается вспять, к давно отошедшим в область истории стилям.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

В рассматриваемое время возводятся здания самого различного назначения, появление которых вызывалось экономическими и социальными условиями: городские многоэтажные дома доходного типа, универсальные магазины, здания банков, кредитных обществ, вокзалы, промышленные сооружения и другие. Не считая построек утилитарного назначения — фабрик, заводов, складских и портовых зданий, облик которых определялся в основном чисто практическим подходом, все остальные сооружения в той или иной мере украшались посредством привлечения разных мотивов, заимствованных из готики, Ренессанса, барокко, рококо, стилей восточного происхождения и других.

Подражание стилям, подделка под них являлись всего лишь маскировкой, так как планы зданий, их функции, а также строительные материалы и конструкции были вполне современными и не имели ничего общего со средневековьем, эпохой Возрождения или последующими историческими периодами. Возникла лишь иллюзия старой архитектуры.

В архитектуре XIX века можно обнаружить два варианта. Первый заключался в более или менее удачном воспроизведении снаружи и внутри здания композиционно-декоративных форм какого-то одного стиля; это был ретроспективизм. Второй вариант сводился к употреблению в декоративном убранстве одного здания мотивов различных стилей, иногда смешиваемых друг с другом. Например, фасады здания оформлялись в стиле итальянского барокко, внутренние же помещения подделывались под другие стили — готику, Ренессанс и прочие. Это был уже явный конгломерат стилей, то, что называется обычно эклектикой.

Видную роль в разработке принципиальных положений архитектуры того времени, в расширении представлений о средневековом зодчестве, к которому проявлялся особенно повышенный интерес, играла деятель-

ность архитектора и археолога Виолле-ле-Дюка (1814—1879), реставрировавшего ряд крупных готических сооружений Франции — капеллу Сен-Шапель, замок Пьерфон.

В 1830—1840-х годах в странах Европы — Франции, Германии, Англии и других — появляются многочисленные здания, облик которых в той или иной степени воспроизводит мотивы и формы готической архитектуры, сооружений флорентинского Ренессанса и других стилей.

В 1840—1860-х годах архитектор Чарльз Бэрри совместно с Огастесом Пьюджином построил в Лондоне, на берегу Темзы, огромное здание парламента в стиле английской готики (ил. 214). Сооружение представляет впечатляющую композицию на готические темы; хорошо выработаны детали, высоким качеством отделки отличаются интерьеры, но в целом все это явилось профессионально исполненной, совершенной стилизацией. В Будапеште, в центре города, на берегу Дуная, архитектором И. Штейндлем в 1855—1870-х годах было построено здание парламента. Заостренная, повышенная форма купола, башенки, пинакли, стрельчатые арки, контрфорсы, декоративные элементы придают этому современному сооружению готический характер. В 1884—1894 годах архитектором Паулем Валло был спроектирован и построен рейхстаг в Берлине. Вычурная декорировка большого тяжеловесного здания выполнена в смешанных формах западноевропейской архитектуры XVI—XVIII веков.

В 1861—1875 годах Шарль Гарнье строит в Париже здание Большой оперы (Гранд Опера) (ил. 215). Пышно декорированные фасады и все внутреннее убранство приближены к декоративным формам зрелого европейского барокко, с явной ориентацией на сооружения XVII века в Турине, Генуе, Милане. Всюду изобилие орнаментации. Фойе, зрительный зал богато оформлены с использованием цветных мраморов и бронзы (ил. 216).

Названные сооружения в функционально-плановом отношении вполне удовлетворяли современным требованиям, в них были применены новейшие совершенные конструкции, лучшие облицовочные материалы, но в художественном, образном отношении они все же были в той или иной мере обращены к прошлому.

Ретроспективизм и эклектизм, овладевшие западноевропейской архитектурой, начиная с 1830-х годов, сохранили свою определяющую роль на протяжении всего века.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Наиболее активно процесс освоения исторических стилей проходил в области внутренней отделки зданий.

Еще продолжал ощущаться в западноевропейском интерьере в 1830-х и даже в начале 1840-х годов угасающий классицизм в формах так называемого бидермейера, а уже параллельно с ним возникли и стали все более заметно проявлять себя новые псевдостили. В этой области многое зависело от изменения — довольно частого — вкусов владельцев

зданий, заказчиков. Сооружение продолжало существовать, будучи построено ранее в том или ином одном стиле, а его интерьеры могли меняться — переделываться — гораздо чаще, и это, как правило, не сказывалось на внешнем облике здания.

Увлечение историческими стилями имело известную последовательность. Раньше других — в 1820-х годах — в западноевропейскую архитектуру проник псевдоготический стиль. Готика удержалась до середины XIX века. В 1830—1840-х годах отмечается так называемый неогреческий стиль, обычно смешиваемый со стилем помпейским. Это едва ли не последняя волна увлечения далекой античностью. Помпейский стиль использовался преимущественно в интерьерах дворцовых зданий и особняков.

В 1840-х годах во внутренние отделки проникает псевдобарокко и особенно его последняя стадия — рококо. Это увлечение было особенно сильным и устойчивым, оно сохранялось на протяжении ряда десятилетий. В 1850-х и 1860-х годах архитекторы осваивают французский классицизм конца XVIII века — так называемый стиль Людовика XVI.

В дальнейшем, и в экстерьерах, и в интерьерах, хотя и встречаются отдельные случаи попыток «сохранения верности» одному какому-то стилю, но чаще наблюдается их смешение в самых разных вариантах. Во многом, даже в большинстве случаев, возникал сложный, трудно-различимый по своему составу конгломерат стилистических мотивов, не обладавший какими-либо индивидуальными характерными чертами и признаками.

Появление и смена в архитектуре псевдостилей самым непосредственным образом отразились на характере мебели и других видах комнатного убранства.

При оформлении интерьеров в неоготическом стиле архитекторы распространяли его мотивы и на перекрытия, и на стены помещений, и на предметы внутренней обстановки. Потолки оформлялись рельефными хрящевидными тягами, составлявшими узоры наподобие плафонов английских замков поздней готики и раннего Возрождения. Готические формы приобретали карнизы в комнатах, наличники дверей, вплоть до рисунка паркета.

Художественная промышленность стран Западной Европы быстро отреагировала на новое течение. Изготавливаются мебельные гарнитуры, а также и предметы из стекла, фарфора и металла. В них активно использовались готические мотивы в виде стрельчатых арок, вимпергов, пинаклей, фиалов и соответствующая готическая орнаментация.

В интерьерах стало использоваться цветное стекло, в окна вставлялись витражи. Готика вкраплялась даже в интерьеры, сложившиеся ранее, в виде отдельных предметов мебелировки и украшений.

Неогрек использовался, как сказано выше, в тесном сочетании с помпейским стилем. В стиле неогрек оформлялись преимущественно фасады, в помпейском же — главным образом интерьеры. Следует отметить, что соединение помпей и неогрека можно обнаружить в основном в дворцовых сооружениях; оно имело сравнительно узкий фронт применения.

В 1830-х годах пробуждается интерес к итальянскому Ренессансу, преимущественно к его ранней — флорентинской — стадии. Это новое увлечение распространилось и на 1840-е и 1850-е годы. Оно проявлялось и во внешнем облике зданий, и в интерьерах парадных помещений.

Значительно большее распространение приобрело рококо. Этот декоративный в своей основе стиль импонировал более широким социальным слоям — дворянству и бюргерству. Он был изящен и воспринимался как нечто чрезвычайно утонченное и оригинальное. Вместе с тем он отвечал требованиям комфорта, удобства. Рококо сильнее всего проявился в мебели, в мебельных гарнитурах. Отдельные типы мебели, те же диваны, столики и другие приобрели чрезвычайно многообразие. Особой популярностью пользовались разнообразные диваны: «островные», S-образной формы, двойные, тройные и проч. По-прежнему развивается и корпусная мебель — письменные столы, буфеты, шкафы. Мебель эта отделывалась резьбой в стиле рококо; декоративные части выполнялись из темного ореха, дополняемого соответствующими обивочными тканями, иногда эти деревянные части покрывались позолотой. Сходный характер приобретали рамы для картин и зеркал, а также подвесные, стенные и настольные лампы.

В мебели наблюдается смешение стилей. Часто один и тот же тип декорировался и в готике, и в Ренессансе, и в барокко.

19. МОДЕРН И СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА ЗАПАДА

Архитектура Запада прошла на протяжении XIX и основной части XX века большой, сложный и во многом противоречивый путь. В XIX веке, начиная с 30-х годов, классицизм сменяется ретроспективизмом и эклектизмом. Эклектизм захватывает архитектуру до конца столетия. Параллельно с декоративистско-подражательным зодчеством, уже со второй четверти века в западноевропейской архитектуре развивается другая, рационалистическая струя, основывающаяся на активном использовании прогрессивных строительных материалов, прежде всего металла и стекла. Эта линия, связанная главным образом с крупными общественными сооружениями — выставочными и торговыми зданиями, вокзалами, мостами и др., не является основной в архитектуре XIX века, но она проходит через все столетия, обнаруживает большую силу и устойчивость и во второй половине века, к его концу обогащается крупнейшим явлением в истории мировой архитектуры — применением бетона и железобетона, составляющим, как известно, основное средство современно-го строительства.

Архитектура второй четверти и середины XIX века носила ретроспективно-эклектический характер. Но именно в это время в ней возникают новые тенденции, которые в дальнейшем дадут большие, полезные и, казалось бы, совершенно неожиданные результаты.

Появившиеся в XIX веке новые строительные материалы и конструкции, прежде всего металлы, воздействовали на творческое созна-

ние архитекторов, строителей. Они подсказывали необычные конструктивно-архитектурные решения, их развитие шло вразрез с укоренившимся в практике эклектизмом. Активно стали использоваться новые строительные материалы, сперва в строительстве мостов, промышленных и других утилитарных сооружений. Первые чугунные мосты стали строиться еще во второй половине XVIII столетия, но прежде такие случаи были единичными, теперь же, в первой половине XIX века, число их быстро множится, и с каждым последующим десятилетием чугунные мосты все более вытесняют каменные. Увеличиваются и их пролеты.

В деле использования новых строительных материалов и конструкций большое значение имело развитие математики и механики. Исследования ученых — Навье, Кремона, Кульмана и других, произведенные в 1830—1860-х годах, дали возможность широко применять в строительстве статический расчет конструкций, определять возникающие в конструкциях напряжения и на основе этого — необходимые габариты частей зданий.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Первым случаем широкого применения в архитектуре металлического каркаса здания был построенный в 1843—1850-х годах французским архитектором Анри Лабрустом читальный зал парижской библиотеки святой Женеьевы. Перекрытие его образуется небольшими плоскими куполами, покоящимися на тонких чугунных колонках. Конструкция была нова и рациональна, но сила традиции сделала свое дело, и архитектор счел необходимым отдельным элементам придать архаичную форму: тонкие чугунные столбы были обработаны в виде античных колонн с коринфскими капителями. Несколько позже тот же автор использовал свою систему в здании Национальной библиотеки в Париже. В обоих случаях металлические конструкции колонн и опирающихся на них арок были вложены в «футляр» кирпичных стен.

Всемирная выставка 1851 года в Лондоне ознаменовалась постройкой Д. Пэкстоном грандиозного павильона — «Хрустального дворца» (ил. 217). Площадь сооружения превышала примерно в двенадцать раз размеры собора святого Петра в Риме. Каркас сооружения, состоявший из чугунных стандартных секций и деревянных арок, почти полностью был покрыт стеклом. Это был первый пример применения в строительстве в больших масштабах сборной конструкции и стекла. Она не была замаскирована, а служила основным средством эстетического воздействия. Произведение Д. Пэкстона имело исключительное значение для дальнейшего прогресса архитектуры.

Возникают в середине века и другие оригинально и смело задуманные в архитектурно-конструктивном отношении постройки — транспортные сооружения, выставочно-музейные залы, магазины. В 1850-х и 1860-х годах строятся на основе металлических конструкций с участием стекла крупные лондонские и парижские вокзалы. Во второй половине XIX века возникают крупные универсальные многоэтажные мага-

зины. Характерным образцом являются построенный в Париже в 1876 году Г. Эйфелем и П. Буало универсальный магазин «О бон марше», в основе тектонического решения которого — обнаженная металлическая конструкция опор и перекрытий.

Несмотря на решительные успехи строительной техники и на появление многих прогрессивных сооружений, ретроспективно-эkleктический подход к архитектуре все же явно преобладал, и основная масса зданий продолжала оформляться в смешанных традиционных архитектурных формах.

Прогресс техники, в частности строительной, в то же время вызвал противоположную реакцию в искусстве. Особую роль в этом сыграло движение «прерафаэлитизма» во главе с теоретиком искусства англичанином Д. Рескином (1819—1900). Последний утверждал, что машина губит подлинную красоту. Основным орудием борьбы за высокое искусство Д. Рескин считал возрождение ремесел, его теоретические установки привели к возникновению группы деятелей искусства, объединявшей поэта и художника У. Морриса, архитектора Д. Уэбба и других. Центром этого движения была мастерская, финансирувавшаяся У. Моррисом. Д. Уэбб построил для Морриса так называемый Красный дом, типа особняка-коттеджа, который явился в дальнейшем образцом для многих подобных зданий. Во внутренней его отделке было много нового, решенного индивидуально, но в значительной мере основанного на переработке национальных готических тем и мотивов.

В середине XIX века отмечается дальнейший технический прогресс строительства. Еще более активно применяются металлы. С 1840-х годов в практику внедряется сварочное железо. В 1856 году был изобретен бес-семеровский процесс производства стали.

В самом конце XIX века — в 1889 году — по проекту Густава Эйфеля, в центре Парижа, в связи с Международной выставкой, была возведена башня, названная Эйфелевой, высотой 312 метров, смонтированная из стальных элементов. Сооружение это стимулировало дальнейшее развитие строительства и архитектуры.

Использование металлического каркаса открыло возможность возведения в Соединенных Штатах Америки сверхвысоких зданий — небоскребов. Необходимость строительства этих сооружений была вызвана повышением в условиях капитализма стоимости участков земли в центральных зонах больших городов.

Помимо металла, во второй половине XIX века начинают применяться другие прогрессивные материалы — бетон, железобетон, в сильнейшей степени повлиявшие на все последующее развитие мировой архитектуры. Предпосылкой этому явилось изобретение нового крепчайшего вяжущего вещества — цемента, получаемого посредством смешения тонко молотого известняка и глины, обжига смеси и размола в порошок полученного клинкера.

В 1850-х годах Уилкинсон и Куанье предприняли попытку создать железобетонные конструкции (бетонная масса, упрочиваемая посредством предварительного введения в нее железной арматуры в виде прутьев). Сам бетон способен выдерживать огромные сжимающие нагрузки, но

растяжению он сопротивляется хуже. Компенсировать последний недостаток и призвана железная арматура. Патент на выработку железобетонных изделий был получен Жозефом Монье в 1867 году. Эта дата фактически открыла эру железобетона. Будучи способен нести большие нагрузки, во много раз большие, чем кирпич, железобетон вместе с тем позволяет придавать ему самые разнообразные формы. Из него можно создать системы гигантских пролетов — сводчатых и купольных, при минимальных сечениях, делать навесы, уменьшать до предела размеры и сечения опорных элементов — стен и столбов.

Железобетон стал внедряться в строительство в основном лишь с 1890-х годов. В 1900-х годах случаи использования железобетонных конструкций умножились. В 1920-х годах строительство из этого материала приобрело огромный размах. Первые здания с железобетонной конструкцией сохраняли традиционную внешность. Повторилось то, что имело место ранее с металлом, когда он стал применяться в строительстве. Новый материал воспринимался как подсобное строительное средство, его не осмысливали эстетически. Активное воздействие на архитектурные формы железобетон стал оказывать только с 1900-х годов.

В 1890-х годах в архитектуре определяется новое течение, новый стиль — модерн, именуемый в Германии и Австрии югендстиль, или сецессион, во Франции — ар нуво. Модерн явился средством преодоления эклектизма, овладевшего европейской архитектурой. Он преследовал цель создания современного, нового универсального синтетического стиля. Время распространения модерна в Европе и Америке — 1890-е и 1900-е годы.

Модерн как стиль появился в 1890-х годах, но корни его уходят в «культурный слой» середины XIX века. Стилистические черты, предвещающие модерн, прослеживаются в некоторых графических произведениях этого времени, в известной мере в живописи прерафаэлитов, в работах У. Морриса и ряда других художников, мастеров прикладного искусства, архитекторов 1840—1860-х годов.

Модернисты, понимая беспринципность и бесперспективность фальсификации архитектурных форм прошлого, стремились противопоставить всему этому новую, оригинальную и по-своему логичную архитектуру. Особое внимание ими было обращено на новые материалы — железобетон, стекло, в облицовке — керамику, изразцы.

Модерн в ранний период не был в полной мере обособленным явлением, чаще всего он использовался в эклектических произведениях в виде орнаментальных и архитектурных декоративных деталей.

Архитекторы модерна при формировании планов и композиций зданий смело шли на применение асимметричных решений в группировке объемов и в расположении окон и дверей. Отдельным частям домов и декоративным элементам придавались обтекаемые формы, неопределенные, вялые очертания. Применялись манерные, абстрактные и растительные мотивы, среди которых отдавалось предпочтение выющимся цветам, болотным растениям, водорослям. Ряд орнаментальных мотивов модерна заимствован был из искусства Дальнего Востока, прежде всего Японии. Мотивы эти получили большое распространение.

Архитекторы модерна нередко утрировали формы. Порой злоупотребляли произвольными декоративными мотивами и деталями. Подобные приемы наблюдались, в частности, в павильонах Парижской международной выставки 1900 года и в облике построенных в связи с этой выставкой Большого и Малого дворцов на проспекте Елисейских полей.

Наиболее значительными мастерами модерна были: венские архитекторы Отто Вагнер и Иозеф Ольбрих, бельгийский — Ван де Вельде, английский — Чарльз Макинтош и американский — Луис Салливэн. Произведения этих архитекторов отличаются известными противоречиями: при наличии рациональности в композиции и конструктивных решениях в них наблюдаются и черты поверхностной декоративности. В то же время в работах этих зодчих можно отметить и вполне определенную тенденцию к постепенному переходу от надуманных, усложненных форм к более логичным конструктивным, четким и простым.

Последнее заметно проявилось в архитектурных работах Отто Вагнера. Если ранние его произведения, типа станции венского метрополитена «Карлплатц», характеризовались декоративизмом и вычурностью, то в других, например в жилом доме на улице Нейштифтгассе в Вене, все строится уже на подчеркнутом геометризме линий и объемов.

Известное произведение Ольбриха — Выставочное здание Сецессиона в Вене. В нем преобладают декоративистские формы ранней стадии модерна. Ван де Вельде особенно много сделал в области интерьера.

Л. Салливэн явился основоположником современной американской архитектуры. Будучи лидером так называемой чикагской школы, он активно боролся с эклектизмом, в результате воздействия которого небоскребы превращались в кампаниллы средних веков, украшались готическими и классицистическими декоративными мотивами. Постепенно Л. Салливэн преодолевает формы раннего декоративного модерна и вырабатывает простую и четкую манеру. На первый план в его произведениях выступают функциональные и конструктивные стороны архитектуры (универсальный магазин в Чикаго; 1899).

Примеры нового стиля, помимо названных, можно было бы приводить во множестве. Ограничимся двумя, достаточно характерными. Это вилла во Флоренции (архитектор Микелацци) (ил. 218), построенная около 1900 года, и дом в Брюсселе (архитектор В. Орта) того же времени (ил. 221), в которых видны типичные для орнаментации модерна детали.

Модерн в начале XX века постепенно переходит в свою позднюю, «конструктивную» стадию. Значение декоративного убранства на фасадах зданий снижается, и главное внимание переносится на эстетическую выразительность основных конструктивных элементов, пропорции фасадных плоскостей, окон, простенков, отдельно стоящих опор. Качественные изменения в модерне сочетаются с успехами строительной техники и усиливающимся использованием новых строительных материалов. В архитектурных сооружениях обнаруживается стремление к простоте и экономии композиционных эстетических средств, к выявлению в композиции назначения здания и особенностей материалов. Выше отмечено, что в архитектурную практику начинает широко внедряться железобетон, оказавший огромное воздействие на творческую мысль архитекторов.

В рассматриваемый период, продолжавшийся до первой мировой войны 1914—1918 годов, когда определялись принципиальные основы современной архитектуры, работали, кроме зодчих старшего поколения, в числе других крупные архитекторы — француз Огюст Перре и американец Франк Ллойд Райт. Время их творческого формирования падает на годы до первой мировой войны, они же продолжали работать и после ее окончания. Оба по-своему преодолевали воздействие раннего модерна и стремились к созданию лаконичной и выразительной архитектуры, основанной на современных технических средствах.

О. Перре активно применял железобетон. В 1903 году он строит в Париже первый целиком железобетонный дом. Из его произведений времени до первой мировой войны характерен также театр Елисейских полей в Париже (1913 г.).

Ф.-Л. Райт являлся последователем Л. Салливэна. Отказавшись от декоративистских стилизаций, Ф. Райт рассматривал архитектуру как трехмерное объемно-пространственное искусство. Он призывал также к установлению тесной связи с природой и к максимальному использованию в архитектуре особенностей и возможностей природного окружения. Ф. Райт порицал переуплотненность капиталистических городов и создание сверхвысоких зданий, он культивировал постройку загородных домов типа коттеджей. Архитектура райтовских частных домов обычно определяется как «стиль прерий». Конструктивная разработка зданий, спроектированных Ф. Райтом, основывалась на ширококом использовании железобетона.

К произведениям Ф. Райта раннего периода относится дом Мартин в Иллинойсе (1901 г.). В нем еще ощущается связь с архитектурными формами модерна — в деталях внешнего и внутреннего облика сооружений. Стремясь к четкости и рациональности архитектуры, Ф. Райт вместе с тем до некоторой степени усложнял объемное решение зданий. В ряде случаев горизонтально стелющиеся объемы его особняков кажутся тяжелыми, излишне массивными. Это — результат желания автора «романтизировать» архитектуру, теснее связав ее с окружающей природой.

Мировая война приостановила строительство и вызвала разрушения во многих городах. Исторические сдвиги, произошедшие в результате войны, определили значительные изменения в характере послевоенного строительства. Необходимо было восстанавливать разрушенные центры и в то же время удовлетворять в какой-то мере острую потребность в жилище миллионов людей. В изменившейся во многом социальной обстановке правительства и муниципальные власти должны были считаться с потребностями средних и низших слоев населения.

Главное внимание архитекторов сконцентрировалось на строительстве городов-спутников и городских поселков, состоящих из малоэтажных бетонных домов с озеленением их территорий. Но экономическая депрессия ограничивала объем строительных работ.

Технический уровень архитектуры продолжал повышаться. Примером могут служить огромные сводчатые ангары парижского аэропорта Орли (инженер Э. Фрейссинг; 1916 г.). Их конструкция состояла из тонкостенного «гофрированного» железобетона, обеспечивающего жесткость и вместе с тем выразительность сооружения.

Подъем строительства отмечается с 1924 года, когда в капиталистических странах начался период относительной стабилизации экономики. Центром архитектурной деятельности в Германии становится так называемый Баухауз — высшая архитектурная и художественно-промышленная школа. Теоретической основой Баухауза был «функционализм», принцип — «то хорошо выглядит, что хорошо функционирует». Руководители Баухауза стремились создать внеэтническую демократическую архитектуру, которая якобы могла стать фактором смягчения социальных противоречий капитализма. Однако рационалистическая практика Баухауза, направленная на разработку проектов экономических и удобных зданий с квартирами минимальных габаритов, сочеталась с формалистическими положениями работавших в нем «левых» художников-беспредметников.

К числу ведущих архитекторов этого времени принадлежал лидер Баухауза Вальтер Гропиус, по проекту которого в Дессау было возведено здание этой школы (1925—1926). Сооружение было решено в функциональном отношении чрезвычайно продуманно и логично. Архитектура внешних объемов и интерьеров построена на геометризации форм и на контрастных сочетаниях гладких поверхностей стен с большими плоскостями зеркального стекла.

Творчески интересным архитектором Германии был Эрих Мендельсон, наиболее известным произведением которого являлась астрономическая обсерватория в Потсдаме, называемая «башней Эйнштейна» (1920—1921), задуманная в железобетоне, но осуществленная частично из кирпича. Черты модерна со свойственной этому стилю любовью к «динамичным», обтекаемым формам проявляются в этом сооружении очень сильно.

Черты экспрессивности и романтики в архитектуре, сочетавшиеся с элементами модерна, типичны были не только для Э. Мендельсона. Творческие поиски подобного рода имели место и в других странах. Порой они объединялись с попытками использовать трансформированные формы классицизма и национальные архитектурные темы. Один из наиболее удачных случаев этого «сплава» — известное здание ратуши в Стокгольме, возведенное по проекту Рагнара Эстберга, законченное в 1923 году.

В 1920-х и 1930-х годах больших успехов достигла голландская архитектура, в частности амстердамская школа. Здесь выделилась группа архитекторов во главе с И.-П. Аудом (р. 1890). Так же как и в Германии, основной темой была проблема «минимального жилья», соединявшего особую экономичность с комфортом буржуазной квартиры. И. Ауд — главный архитектор Амстердама — спроектировал несколько рабочих поселков и дома дешевых квартир в этом городе и его окрестностях. Но строительство отдельных жилых комплексов не могло сдвинуть с места общего решения жилищной проблемы в капиталистических городах.

Во второй половине 1920-х и 1930-х годах во Франции продолжал работать О. Перре. Выше отмечалось, что он явился пионером архитектурного освоения железобетона в жилых домах и в общественных сооружениях. В 1922—1923 годах О. Перре строит с применением легкой монолитной железобетонной конструкции церковь в Ренси. Тема средневековых

витражей, заменяющих наружные стены, приобрела здесь совершенно новое, современное выражение. О. Перре тогда же сооружает магазин Эдер с операционным залом, архитектурная система которого базируется на очень тонких, изящных железобетонных стойках, галереях, арках и сплошь оштукатуренной поверхности потолка.

Широкую известность и руководящее положение во французской архитектуре в эти десятилетия приобретает Ле Корбюзье, учившийся вначале живописи, а затем занимавшийся у О. Перре. Среди работ Корбюзье этих лет преобладали виллы-особняки и дома поселкового типа, что было характерно для того времени. Самое известное из них — вилла Гарш (1927) (ил. 222). Корбюзье видел истинную красоту в четкой ясности геометрических объемов, в простоте и логике современных железобетонных конструкций. «Геометрия — наше великое творение, приводящее нас самих в восторг», — писал он. «Машина показывает нам светящиеся диски, шары, цилиндры из блестящей стали, из стали, разрезанной с точностью и остротой, каких нам никогда не показывала природа. Геометрия и боги восседают на одном троне», — утверждал архитектор. Свою приверженность к геометризму он доказал практически.

Деятели Баухауза исходили из примата в архитектуре функции. Ле Корбюзье также признает ведущую роль функции, он даже дает определение: «Дом — это машина для жилья», однако наибольший интерес представляет для него архитектурная конструкция, являющаяся, по его мнению, единственным источником архитектурно-эстетической выразительности. Обладая тонким и верным вкусом, Ле Корбюзье создавал оригинальные, элегантные, по-своему красивые здания. Однако в них присутствовали и элементы формализма, почти всегда превалировали соображения чисто эстетического порядка.

В качестве лидера «новой архитектуры» Ле Корбюзье выдвинул пять тезисов, определяющих современный стиль:

1. Столбы (здание на столбах; последние заменяют первый этаж);
2. Плоская крыша (с использованием ее в качестве сада);
3. Свободное оформление плана («свайная» каркасная система, доходящая до крыши, что дает возможность внутренним стенам располагаться в любых местах);
4. Удлиненное окно (вследствие каркасной конструкции горизонтальные ленточные окна могут распространяться по всему фасаду);
5. Свободное оформление фасада (каркас дает возможность распределять окна «без прямого отношения к внутреннему членению здания»).

Ле Корбюзье уделяет большое внимание градостроительным проблемам. В своей книге «Урбанизм» он подверг суровой критике состояние современных городов. Архитектор предложил свой проект идеального современного города с трехмиллионным населением, расчлененного на три зоны: сити — деловая часть города, с крестообразными в плане небоскребами и примыкающими к ним жилыми кварталами; индустриальная зона и зона городов-садов. Через город должны были проходить магистрали скоростного движения. Вокруг небоскребов — территория садов, парков, спортивных площадок. В своей книге Ле Корбюзье сделал попытку приложить свой идеальный проект к Парижу.

Свое градостроительное кредо Ле Корбюзье изложил несколькими годами позже — в 1935 году — в слегка измененном виде в сочинении «Лучезарный город». Все это осталось неосуществленным. Придя к выводу о невозможности реализовать свои градостроительные замыслы, Ле Корбюзье переносит внимание на строительство идеального дома — «нового социального типа коллективного жилища». Эта идея была вложена Ле Корбюзье в композицию так называемого «Лучезарного дома», построенного в Марселе и являющего собой вариант хорошо оборудованного современного здания полугостиничного типа.

В годы между первой и второй мировыми войнами продолжал работать американец Ф.-Л. Райт, по-прежнему развивая свой «стиль прерий» и насаждая тип домов-особняков. В 1920—1930-х годах он приобретает всеобщую известность. Положение ведущего мастера, очевидно, подталкивало Ф.-Л. Райта на принятие порой внешне эффектных, даже экстравагантных решений: Дом-водопад в Пенсильвании (ил. 223); Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке (ил. 224).

Протест Ф.-Л. Райта против многоэтажных зданий не мог дать ощутимых результатов. В крупных городах число их все более умножалось. В 1921 году был проведен большой конкурс на проект высотного здания газеты «Чикаго трибюн», который оказал стимулирующее влияние на появление новых небоскребов. В начале 1930-х годов в Нью-Йорке строится небоскреб — конторское здание «Эмпайр Стайт билдинг», побившее рекорд размеров по вертикали среди зданий Америки (449 м высоты, 102 этажа).

Небоскребы раннего периода обладали в своей фасадной обработке чертами ретроспективизма, но с течением времени их внешний облик стал приобретать признаки геометризационно-конструктивизма. Ультралаконичные формы были приданы сооруженному в Нью-Йорке в 1928—1935 годах так называемому Рокфеллеровскому центру (высота — 384 м). Отдельные небоскребы Нью-Йорка, Чикаго и других американских городов производят сильное впечатление, но в общей планировочной системе городов они кажутся случайными; остро ощущаются разномасштабность и несогласованность застройки.

Строительство отдельных удачных по архитектурному решению поселков и городов-спутников не могло изменить общей хаотичной картины капиталистической городской застройки.

Годы после второй мировой войны характеризовались восстановительными работами. Необходимо было восстановить разрушенные части городов и одновременно разгрузить их центры от избыточного населения, следовало уменьшить острый недостаток жилья. Новое жилищное строительство развернулось в основном в пригородных зонах.

В Англии был составлен обширный проект планировочных работ по району Лондона, в соответствии с которым с 1947 года в радиусе 50 километров от столицы было создано 8 городов-спутников. Небольшие города были построены и вблизи других западноевропейских городов. Представляют интерес городки Веллингбю (Швеция), Тапиола (Финляндия), где удачно использованы лесные массивы. Близ Парижа появились жилые комплексы — Нантер, Рюэль-Мальмезон и другие, целостно застроенные,

благоустроенные и озелененные. В зданиях отмечаются высокое качество строительных работ, использование новых отделочных материалов, активное и разнообразное применение цвета.

После окончания второй мировой войны конструктивистская линия космополитического плана сильнее всего проявилась в Соединенных Штатах Америки. Геометризация и лаконизм стали знаменем этой архитектуры. В небоскребах легкий каркас очень часто целиком покрывался стеклом. Характерна огромная призма здания Секретариата ООН в Нью-Йорке (архитектор У. Гаррисон).

Среди направлений архитектуры выделилось течение «органического стиля». Вдохновителем его явился Ф.-Л. Райт, обращавший особое внимание на использование и эстетическое осмысливание в архитектуре возможностей материалов. Зодчие, исповедовавшие принципы «органической архитектуры», предпочитали применять сложные криволинейные и многоугольные формы и очертания, типичные для природы, органической жизни и якобы оправданные при конструктивном решении зданий. На практике «органическая архитектура» смыкалась с формализмом. «Органическая архитектура» оказала влияние на многих архитекторов. В частности, Ле Корбюзье в ряде поздних своих работ применял деконструктивные, надуманно-сложные формы (часовня в Роншам; 1956) (ил. 225).

После второй мировой войны в архитектуре стала сильнее ощущаться дифференциация национальных школ. В Скандинавии, Англии возникло своеобразное течение («новый эмпиризм», обратившееся к использованию привычных в национальной строительной практике материалов — кирпича, дерева с выявлением их во внешнем облике сооружений, причем это не влияло на их современный характер. Этому направлению следовал крупнейший архитектор Финляндии А. Аалто (1898—1976). Характерно в этом отношении одно из крупнейших его сооружений — Дом культуры рабочих организаций в Хельсинки (1958). Здание со своеобразной формы зрительным залом тесно связано с окружающим его скалистым пейзажем.

Особый интерес среди национальных архитектурных школ послевоенного времени представляют мексиканская, бразильская. Значительные сооружения возникли также в Венесуэле, Аргентине. В Мексике обнаружилась тяга к монументальным решениям с использованием традиционных национальных мотивов древней живописи — росписи, мозаики. Особенно характерен университетский городок в столице — городе Мехико, представляющий собой ансамбль, состоящий из ряда зданий. Большое здание библиотеки входит в этот комплекс (архитекторы О. Горман, Г. Сааведра, Х.-М. де Веласко; 1956). Фасады его покрыты огромных размеров своеобразными декоративными ковровыми живописными композициями.

Комплекс правительственных зданий в городе Бразилиа проектировали Люсио Коста (р. 1902) и Оскар Нимайер (р. 1907). В сооружениях учтены климатические факторы — в обработку фасадов введены солнцезащитные пластины, придающие особый, «южный» характер корпусам; частично использована национальная живопись. Но несмотря на достигнутый композиционный эффект и высокое качество исполнения, здания не лишены некоторых моментов, граничащих с формализмом, — очертаниям некоторых объемов приданы нарочитые, надуманные формы. Элементы нацио-

нальной архитектуры под воздействием местных требований вводили даже архитекторы, далекие от этого направления, в частности Ле Корбюзье, по проекту которого стал застраиваться город Чандигар — столица индийского штата Пенджаб.

Стали применяться в творческой переработке планировочные принципы прошлого. Удачной попыткой явилась новая застройка центра сильно разрушенного во время войны французского порта Гавр. Возник ансамбль из ряда кварталов, связанных с главной магистралью. Сооружения смонтированы из сборных железобетонных конструкций.

Продолжала бурно развиваться техника. Интересные инженерные предложения практически реализовал итальянец П. Нерви (р. 1891). Ему принадлежат железобетонные конструкции минимальных сечений типа складчатых сводов и куполов (толщина в несколько сантиметров при пролетах около 100 метров). Именно эта система была применена П. Нерви в Малом дворце спорта в Риме, построенном к XVII Олимпийским играм 1960 года. Купол этого здания экономичен, по-своему красив и отвечает назначению сооружения.

Одним из характерных современных сооружений является здание ЮНЕСКО в Париже (ил. 226) (1955—1957), построенный по проекту группы архитекторов разных стран — М. Брайера (США), П. Нерви (Италия) и Б. Зерфусса (Франция). Исключительно высоко техническое качество здания. В строительстве и отделке участвовали фирмы различных стран. Сооружение осуществлено из железобетона, алюминия, пластмасс, стекла. Здание состоит из трех радикально направленных корпусов; места их примыкания закруглены, благодаря чему с каждой из трех сторон сооружение воспринимается как плавно изгибающаяся вогнутая поверхность, покрытая стеклом и расчлененная на этажи легкими горизонтальными галереями. К одному из корпусов примыкает зал заседаний. Высоким уровнем благоустройства и озеленения отличается планировка окружающего участка. При отделке сооружения и в планировочном решении всего комплекса применены средства монументальной скульптуры и живописи, но почти все это носит формалистически-абстракционистский характер.

Архитектура современного Запада, создавшая много крупных интересных и высококачественных сооружений, развивалась и развивается в плане выделения и акцентировки функциональных и конструктивных моментов. Здесь отдается предпочтение асимметричным и контрастным композициям, контрастному сопоставлению материалов, формально острыми и оригинальными решениям — во многих случаях по соображениям рекламного порядка. В последний период обозначился особый интерес к пластическому началу в архитектуре, что достигается искусственными средствами, противоречащими логике конструктивного решения и вступающими с ней в конфликт (монастырь де ла Туретт — Ле Корбюзье, некоторые сооружения Л. Кана, Ф. Джонсона и других архитекторов).

Западная архитектура, несмотря на свое стремление «снять» противоречия капитализма путем проведения определенных градостроительных мероприятий (строительство поселков — городских саттелитов) и другими мерами, не смогла ни в малейшей степени их смягчить. Не удалось и не

удается ей в настоящее время устранить эти противоречия путем застройки в пределах самих городов. Капиталистические города по-прежнему дают картину резкого контраста между благоустроенным центром и трущобными районами (бидонвилями) окраин. Во многих случаях муниципалитеты и сами города превращаются в неоплатных должников (как это наблюдается в современном Нью-Йорке). Опыт возведения прогрессивных сооружений не может быть распространен на все массовое строительство, которое осуществляется в странах Запада.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Прогрессивные явления в архитектуре Запада, определившиеся достаточно ясно в середине XIX века — активные попытки использовать современные материалы и конструкции, — не отразились почти вовсе на жилой архитектуре и интерьерах зданий. В целом интерьеры продолжали до 1880-х годов включительно оформляться в исторических стилях. Когда в 1890-х годах начал формироваться модерн, в этом стиле отделывались интерьеры квартир и особняков (ил. 219, 220) — двери, окна, печи, камин; изготовлялась мебель, изделия прикладных искусств и различные предметы убранства.

Стены в помещениях окрашивались в пастельные тона — сиреневатые, зеленоватые, жемчужно-серые. С ними тонко сочеталась мебель новых форм. В ней, в мебели, гарнитурах и отдельных предметах преобладали тянутые, вялые, волнистые очертания. Использовались и иные, чем ранее, породы дерева, в частности, очень распространен был серый, дымчатый клен. Иногда в интерьеры вводилась обшивка нижних частей стен в виде панелей, которая выполнялась из тех же пород дерева, что и мебель. В мебели применялись декоративные орнаментальные накладки из различных металлов.

Обивочные ткани выпускались чаще всего блеклых, смягченных тонов с крупными стилизованными цветами — лилиями, маками, камелиями, орхидеями, гиацинтами, стреловидными астрами, соединяющимися с разводами криволинейного рисунка.

Широко применявшиеся изделия из керамики, фаянса и стекла также приобретают тягучие вялые формы, каждый раз оригинальные и неповторяющиеся, совершенно не связанные с прежде бытовавшими традиционными. В интерьере отводится большое место фарфору — вазам, статуэткам, в частности, особенно моден был датский фарфор с характерным для него серовато-голубоватым жемчужным мягким колоритом. Большие технологические и художественные возможности были открыты в сфере стекла. В Лотарингии возникла Школа Нанси во главе с Э. Галле, культивировавшая сложную колористическую гамму цветов и фактур.

Изделия в стиле модерн проникали в больших размерах в жизнь и быт городского населения. Волна модерна распространилась и на 1900-е годы. Не было по существу ни одного элемента отделки или вида предметов, «населяющих» квартиры, который бы не отразил модный в то время стиль, будь то люстры в комнатах, декоративные вазы из фарфора и

стекла, портьеры, обивочные ткани, скатерти на столах в гостиных, ковры, рамы картин и фотографий или такие мелкие вещи, как настольные пепельницы и переплеты семейных альбомов.

В 1920-х годах в связи с эволюцией стиля архитектуры стал претерпевать изменения и интерьер. Это касалось преимущественно новых домов типа особняков: поздний — конструктивный — модерн требовал и новых средств оформления помещений. Но квартиры в больших многоэтажных домах, как правило, заполнялись по-прежнему старой семейной мебелью и предметами быта, новые же вещи вводились в качестве дополнения.

В последующие десятилетия убранство и мебель в новых домах стали приобретать все более конструктивный, современный, «дизайнерский», функциональный характер. И эта тенденция сохраняется практически и по сей день. Западный жилой интерьер наших дней определяют четко очерченные плоскости стен, ленточные, горизонтального строя окна, потолки — гладкие и довольно низкие, свободная асимметричная расстановка мебели в виде гарнитуров и отдельных предметов, сочетание мягкой и жесткой мебели, контрастное сопоставление предметов различных форм и очертаний, активное введение в интерьер новых облицовочных материалов, в частности, пластика, стекла, металла, дерева, тканей, участие в убранстве зелени. Исключительно видное место уделяется цвету, смелым, порой неожиданным сочетаниям ярких, локальных и мягких, забеленных тонов. Здесь не затрагиваются уникальные случаи — выдающиеся сооружения, созданные крупными мастерами архитектуры — Ле Корбюзье, Ф.-Л. Райтом и другими. Обладая исключительной оригинальностью и композиционной остротой, они в каждом отдельном случае требуют особого анализа. Но общий характер интерьеров, в том числе и созданных названными архитекторами, представляется таким, каким он здесь суммарно охарактеризован (ил. 227).

В архитектуре современного интерьера огромную и самую активную роль играет бытовой дизайн, приобретающий острые и выразительные формы. Следует отметить, что и в современном интерьере, и в современном прикладном искусстве и дизайне, несмотря на то, что период модерна, как таковой, уже давно прошел, элементы этого стиля проявляются достаточно определенно и даже в какой-то мере обнаруживают тенденцию усиления.

В последние десять примерно лет в буржуазной среде и среде обеспеченной интеллигенции в Италии и других странах наблюдается повышенный интерес к искусству, в том числе прикладному, различных исторических эпох. В связи с недостатком подлинных произведений, фирмы и мастерские осуществляют в широких масштабах производство или копий, или различных новых вещей, имитирующих те или иные стили (так называемый стиль ретро). Старый «предметный мир» вкрапливается в сложившийся ранее или в новый интерьер. Тяга к «старому» искусству, основанному на ручном труде, в значительной мере объясняется геометризмом, жесткостью и сухостью современной массовой капиталистической архитектуры и ее внутренних отделок, которые далеко не всегда удовлетворяют потребителя, и стремлением владельцев индивидуализировать свой интерьер.

Западная архитектура в середине и второй половине XX века дала большое количество стилистических ответвлений (функционализм, конструктивизм, «органическая» архитектура, новый эмпиризм и целый ряд других), она создала большое количество новаторских, чрезвычайно интересных, разнообразных, формально острых в композиционном отношении, смелых сооружений, принципиальную основу которых составляют прогресс строительной техники, производство все новых и новых совершенных строительных и отделочных материалов, конструкций, ранее невозможных и не применяемых, в частности — сводов-оболочек, армоцементных вантовых систем, которые снимают фактически какие-либо трудности с архитекторов, стремящихся перекрывать пространства невиданных ранее пролетов в сто, полтораста и более метров. Тем не менее эта архитектура, обладающая столь большими возможностями, социально ограничена. Она способна являть миру отдельные крупные сооружения, но она не может стать массовой градостроительной архитектурой, архитектурой, удовлетворяющей запросы всего общества. В значительной мере она носит эстетствующий, снобистский характер в широком для этого слова смысле. В архитектуре капиталистических стран проявляются рекламный подход к композиции, стремление создавать формально острые, экстраординарные, экспрессивные сооружения. Жизнь неизменно и неизбежно толкает ее очень часто на путь принятия чисто формалистических решений.

Недостатком современной капиталистической архитектуры является почти полное отсутствие в ней художественной образности. Приоритет конструкции, обращающейся порой в поисках нового к так называемой бионике — заимствованию конструктивных принципов у органического мира (строение костей человека и животных), затмевает эмоциональное начало, и это исторически ограничивает архитектуру, делает неясными перспективы ее развития.

20. ЭКЛЕКТИЗМ, МОДЕРН И НЕОКЛАССИЦИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ РОССИИ

Русская архитектура прошла в XIX веке в основных чертах путь, параллельный развитию зарубежной, западной архитектуры.

С 1830-х годов в русской архитектуре, так же как и в западноевропейской, классицизм начинает вытесняться ретроспективными подражаниями историческим архитектурным стилям. Архитекторы преследовали цель — обновить и обогатить арсенал своих средств, но источниками этого обновления они избрали отошедшие в прошлое декоративные формы.

В отличие от западной архитектуры, в России при наличии значительного технического прогресса в 40-х, 50-х годах и в последующие десятилетия не создавалось таких крупных сооружений с активным использованием металлов и принципиально новых конструкций, какие возникали в Европе (выставочные павильоны, торговые здания, вокзалы

и другие). Если и осуществляются крупные постройки с использованием прогрессивных конструктивных средств, то применявшиеся конструкции скрываются за традиционным архитектурно-декоративным убранством.

Причину изменений в области отечественной архитектуры следует искать в социально-исторической обстановке первой половины XIX века, характеризовавшейся углубляющимся кризисом крепостнической системы, усилением реакции в политической жизни России и одновременным ростом революционного движения. В недрах дворянской империи зрели новые — капиталистические отношения.

Ретроспективизм распространился вследствие ряда причин. Существенное значение имело то, что он позволял принимать более гибкие и разнообразные композиционные решения при проектировании многочисленных новых типов зданий, вызванных к жизни капиталистическими условиями развития. В этом смысле поворот к эклектизму явился как бы реакцией на догматические принципы классицизма, на утвердившиеся в нем «каноны» планов сооружений.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

Русская архитектура периода ретроспективизма — эклектизма может быть расчленена на три этапа: первый, примерно с 1830-х до начала 1860-х годов — период реформ, когда Россия вступила в пределы капиталистической формации; второй начался в это время и продолжался до середины 1890-х годов — времени промышленного подъема; и третий доходит непосредственно до момента Великой Октябрьской социалистической революции.

Первый из этих трех периодов носил переходный, промежуточный характер. В это время работали еще мастера, получившие воспитание в классицистической школе, и произведения их носят компромиссный характер. Черты эклектизма проявляются далеко не в полной мере. Первым из вошедших в моду стилей была готика, отдельные проявления ее относятся еще ко второй половине 1820-х годов, значительное распространение она получает в интерьере, мебелировке, отчасти в изделиях прикладного искусства. Увлечение готикой идет синхронно с подобными же тенденциями в архитектуре Западной Европы. Одновременно с западно-европейской готикой появляются и композиции в мавританском духе (внутренние отделки).

В 1830-х годах появляется и так называемый стиль неогрек, ориентирующийся на те области античного искусства, которые до тех пор не были изучены и использованы, — на греко-эллинистическую и генетически связанную с ней помпейскую архитектуру. В отличие от классицизма второй половины XVIII и первой четверти XIX века неогреческая архитектура носила имитационный, явно декоративный, подражательный и измельченный характер.

В 1840-х годах в русскую архитектуру приходит увлечение итальянским Ренессансом, а вслед за ним — барокко, в основном его поздней стадией — рококо.

Представителем первой, ранней стадии эклектизма был О. Монферран, строитель Исаакиевского собора. Огромное сооружение, построенное с применением высококачественных материалов — монолитных гранитных колонн, полихромных мраморов в облицовке, чугуна, железа в конструкциях, — явилось фактически последним произведением классицизма, вместе с тем в нем есть уже нечто, предвещающее архитектуру последующего периода. Эклектизм проявляется в ряде признаков — неумеренности в отборе и во введении декоративных средств в интерьере, использовании некоторых ретроспективных по характеру и рисунку деталей, связанных с Ренессансом и барокко. Вместе с тем в этом сооружении присутствуют и положительные моменты — его облик величав и монументален, широко использованы средства изобразительных искусств — скульптура и живопись выдающихся мастеров — ваятелей И. Витали, Н. Пименова, П. Клодта, живописцев К. Брюллова, Ф. Бруни, П. Басина и других.

Значительным мастером был А. Брюллов. В некоторых его произведениях проявлялись ретроспективные настроения — в лютеранской церкви Петра на Невском проспекте, во внутренних отделках Зимнего дворца, произведенных после пожара 1837 года, где архитектор, преследуя цель создать разнообразные по убранству помещения, применил в различных комбинациях элементы многих псевдостилей.

В еще большей степени эти тенденции проявились в творчестве придворного архитектора А. Штакеншнейдера. Мариинский дворец относится к числу сравнительно ранних его произведений, и в нем сильнее, чем в других работах, ощущается связь с классицизмом, хотя интерьеры уже коренным образом отличаются от стасовских и россиевских: в них проявляется некоторая сухость форм, при наличии высокого профессионализма исполнения. Фасады дворца Белосельских-Белозерских на Невском проспекте решены уже в формах, явно подражающих растреллиевскому барокко; Новониколаевский дворец в части своего экстерьера обращен к итальянскому Ренессансу. Интерьеры этих сооружений являют достаточно пеструю стилистическую картину: мотивы античного происхождения смешиваются с ренессансными, рокайльными и другими.

В 1830-х годах архитектура обращается наряду с западными стилями к мотивам древнерусского зодчества. Однако восприятие форм архитектуры Древней Руси носило чисто внешний характер вследствие слабой их изученности. Ведущим архитектором этого направления был К. Тон. Наиболее значительное его произведение — Большой Кремлевский дворец (1838—1849) в Москве — красивое и нарядное здание, удачно увенчавшее Кремлевский холм и сомкнувшееся с группой древних соборов. По внешней и внутренней композиции, по конструктивной разработке это вполне современное, по отношению ко второй четверти XIX века, здание. Фасады же и интерьеры его оформлены с использованием декоративных мотивов частично древнерусского, отчасти ренессансного и иного происхождения. Но сделано это умело, очень профессионально и тактично (ил. 228). Некоторые помещения — известный Георгиевский зал, Владимирский и другие производят сильное впечатление своим архитектурно-пространственным и архитектурно-декоративным решением, хорошей живопиской и отточенностью деталей.

Для этого переходного времени характерно творчество архитекторов А. Кавоса и Н. Бенуа. А. Кавос приобрел известность как строитель театров — Мариинского и Михайловского — в Петербурге, он же заново оформил после пожара Большой театр в Москве. Зрительные залы всех этих театров были декорированы Кавосом в барочно-рокайльном духе, что сообщило им эффектный, привлекательный вид.

Н. Бенуа, родоначальник целой династии художников и архитекторов, в 1840—1850-х годах построил крупные сооружения в Петергофе: железнодорожный вокзал и Придворные конюшни — в готическом стиле и фрейлинские корпуса около Большого дворца — в формах барокко, приближенном к архитектуре середины XVIII века и Ф.-Б. Растрелли. Несмотря на последовательно-ретроспективный характер архитектуры, профессиональная убедительность этих произведений очень высока.

Второй этап архитектуры эклектизма, связанный с серединой и второй половиной XIX века, дает пеструю картину сочетания самых различных стилистических воздействий. Классицистические традиции гаснут вовсе, и окончательно берут верх различные смешанные псевдостили в убранстве фасадов и в оформлении внутренних помещений.

Дальнейшее развитие капитализма проявлялось в увеличении числа промышленных предприятий — фабрик и заводов, в строительстве складских сооружений, железных дорог, портов. В городах умножается количество так называемых доходных многоэтажных жилых домов с узкими колодцеобразными дворами, с квартирами, рассчитанными на различные слои населения. Строятся здания банков, кредитных и акционерных обществ, специальных учебных заведений, торговых пассажей, больших универсальных магазинов, вокзалов. Количество сооружений резко возрастает, но качество их архитектурных решений снижается. Наблюдаются хаотичность городской застройки и крайняя запущенность рабочих окраин, сбивчивая планировка которых контрастирует с городским центром.

Ансамблевые принципы застройки утрачиваются, архитекторы не имели возможности в полной мере раскрыть свои дарования. Они выполняют лишь отдельные заказы частных лиц, промышленных и коммерческих организаций, совершенно не заинтересованных в том, чтобы решать задачи градостроительного порядка, обеспечивать архитектурное единство улиц и площадей. В большинстве случаев облик фасадов зданий, так же как и внутренней отделки помещений, выбор тех или иных пригодных для этого стилей определялись заказчиком, его вкусами и материальными возможностями.

Среди наиболее значительных архитекторов середины и второй половины XIX века — Г. Боссе, А. Резанов, А. Кракау, М. Месмахер, В. Шретер. Характерна работа А. Резанова — дворец великого князя Владимира Александровича (ныне ленинградский Дом ученых на Дворцовой набережной) (ил. 230). Фасад напоминает флорентинское палаццо XV века, внутренние помещения отделаны в подражании барокко и рококо, хотя применен и древнерусский стиль. В этом же плане работал и А. Кракау, построивший Балтийский вокзал в Петербурге, в разработке внешнего облика которого использованы формы итальянского Ренессанса (поэтажные ордера, рустовка, наличники окон типа Канцелерия).

Для убранства сооружений архитекторы заимствовали самые различные элементы декорировки — из художественно-исторических памятников Италии, Франции, Германии и других стран.

В 1890—1900-х годах на общем ретроспективно-эклектическом фоне архитектуры возникают новые течения — модерн и неоклассицизм. Модерн проникает в русскую архитектуру с Запада, первые его проявления относятся к последнему десятилетию XIX века, неоклассицизм формируется в 1900-х годах. Однако ни одно, ни другое течение не могло изменить общего эклектического характера архитектуры.

Модерн в России принципиально не отличался от западного. Основное, что было характерно для русской практики, это тенденция к смешению модерна с историческими стилями и распространенная модернистическая прорисовка традиционных мотивов Ренессанса, барокко, рококо. Наблюдаются примеры смешения с модерном древнерусских архитектурных форм (Ярославский вокзал в Москве и другие). В архитектуре Петербурга как наиболее близкого к северным европейским странам города распространились различного рода вариации на темы так называемого скандинавского модерна.

В Москве основным представителем стиля был архитектор Ф. Шехтель, построивший здание МХАТа и особняк Рябушинского на Малой Никитской улице — произведения, наиболее типичные для чистого модерна. Созданное тем же архитектором названное выше здание Ярославского вокзала дает образец стилистически смешанной архитектуры.

Наиболее значительными мастерами модерна в Петербурге являлись Ф. Лидваль и М. Лялевич. Ф. Лидвалем — архитектором, обладавшим хорошим вкусом и высокой профессиональной культурой, были построены крупные сооружения — гостиница «Астория», Азовско-Донской банк на нынешней улице Герцена и другие. М. Лялевич явился автором здания торговой фирмы «Мертенс» на Невском проспекте.

Неоклассицизм был сугубо русским явлением, в западной архитектуре он не имел места.

Лидерами неоклассицизма были И. Фомин, В. Щуко, А. Таманян, И. Жолтовский. Это направление ставило своей целью возродить традиции русского классицизма второй половины XVIII и первой трети XIX века, связанных с деятельностью М. Казакова и А. Воронихина, А. Захарова и К. Росси, В. Стасова, Д. Жилярди и других зодчих. Мастера неоклассицизма создали много выдающихся сооружений, отличающихся гармоничностью композиции, изысканностью превосходно отработанных деталей. Особенно значительны произведения И. Фомина, тонкого художника, сделавшего чрезвычайно много для становления нового направления. Лучшими его работами являются дом Половцева на Каменном острове и особняк Абамелек-Лазарева на набережной Мойки в Ленинграде. Ордера и связанные с ними детали, определяющие внешний облик этих сооружений и их интерьеры, использованы с тонким чувством стиля (ил. 233).

В. Щуко были построены жилые дома № 63 и 65 по Кировскому проспекту в Петербурге, превосходно «нарисованные» фасады которых скомпонованы на основе мотивов архитектуры итальянского Возрождения — раннего и позднего периодов.

С неоклассицизмом смыкается творчество А. Щусева. Принципиальная позиция у него была та же, что у неоклассицистов, — он обратился к национальному наследию периода его наивысшего подъема, но в данном случае не к классицизму, а к древнерусскому зодчеству XI—XVII веков. А. Щусевым были построены Марфо-Мариинская обитель и Казанский вокзал в Москве.

Творчество представителей неоклассицизма дало во многих случаях высокохудожественные произведения. В отличие от своих предшественников — архитекторов XIX века, эти мастера не занимались чисто внешним воспроизведением декоративно-орнаментальных мотивов прошлого, а стремились выявить общий художественный «настрой» архитектуры прошлого, свойственный им общий композиционный и пластический характер. Подобная творческая органическая переработка привела к положительным результатам. И все же неоклассицизм являл собой разновидность ретроспективизма, хотя и в его высшей, облагороженной форме. Совершенно очевидно, что какими бы ни были попытки возродить художественную культуру прошлого, они не могли изменить общей направленности современной архитектуры.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

Русский интерьер XIX — начала XX века отразил в полной мере стилистические изменения, происходившие в архитектуре. Однако вследствие своей специфичности интерьер более сложно и дифференцированно реагировал на смену стилей и методов работы архитекторов. Первым ретроспективно возрождаемым стилем в России, как и на Западе, была готика. Признаки увлечения ею обнаружились еще во второй половине 1820-х годов. Псевдоготика проявилась, помимо фасадов зданий, и во внутренних отделках. В ряде случаев, когда в готике строилось целое здание (например, Коттедж в петергофской Александрии), готический характер приобретали все его помещения, но чаще всего подобное стилистическое убранство получали отдельные залы и комнаты. В готическом стиле стала выпускаться и мебель. Увлечение средневековым отразили многочисленные изделия прикладного искусства — фарфор, художественное стекло, бронза и другие. Готический стиль пользовался особым распространением в 1830—1840-х годах.

Параллельно, в 1830-х и отчасти в 1840-х годах, во внутренних отделках применялись формы так называемого стиля неогрек (или новогреческого стиля), смешиваемого с помпейским стилем. Это было одно из последних обращений к античности, своеобразный «пересмотр» классицизма. Архитекторы брали от античного зодчества ту часть его наследия, которая не получила до тех пор интерпретации в творчестве ведущих мастеров высокого классицизма — В. Стасова, К. Росси, О. Бове и других. Стиль неогрек и связанный с ним помпейский носили, как и псевдоготика, подражательный, внешне аппликационный характер.

В это время, по существу, не было ни одного исторического стиля, к которому не прибегали бы архитекторы. Использовался для внутрен-

них отделок, главным образом в дворцовых сооружениях и особняках, даже мавританский стиль.

Большое распространение получил с 1840-х годов стиль Возрождения. Во внутренних отделках он сменил, по существу, и классицизм, и неогрек с «помпеей». И в данном случае включение ренессансных форм носило механистический характер и сводилось к изображению на пилястрах, лопатках и панно орнаментальных мотивов, преимущественно связанных с итальянским, отчасти с немецким Возрождением. В отличие от готики, стиль Возрождение в меньшей степени сказался на мебели и прикладном искусстве.

Мощную конкуренцию Ренессансу составила барочно-рокайльная архитектура, главным образом, как и на Западе, стиль рококо (ил. 229). Псевдорозкоко завоевало господствующее положение в интерьере начиная с 1840-х годов и сохраняло свое воздействие на протяжении 1850-х, 1860-х годов и даже позже. В отличие от неоренессанса, рококо распространилось необычайно широко во всех видах прикладного искусства, начиная с мебели и кончая обивочно-обойными материалами, проникая в изделия из фарфора, фаянса, бронзы. Оформляемые в стиле рококо гарнитуры, а также отдельные предметы — угловые, «островные» диваны, кресла, туалетные столы, нередко декорированные легкой тканью или кружевом, ширмы, рамы картин и многое другое — производились в огромном количестве рядом фирм, в частности, петербургскими мастерскими братьев Гамбс и А. Тура. Мебель привозилась и из-за границы.

Особая приверженность потребителей к «ореховому рококо» была выражением буржуазных вкусов и результатом стремления к созданию большего комфорта и уюта в частных домах.

Важным элементом внутреннего убранства интерьеров середины XIX века являются так называемые антаблесманы, гарнитурные комплекты предметов — диванов, кресел, стульев, объединяемых centrally поставленным столом. Интерьеры помещений образуются рядом отдельно организованных уютных, обособленных уголков, отделяемых нередко ширмами или трельяжами, дополненными зеленью.

Интерьеры 1870—1880-х годов дают уже в вещах полное смешение разных стилей, в котором буквально тонут отдельные предметы более раннего времени. Вырабатываются вещи — мебель и изделия прикладного искусства — в каком-то общем, трудно, а иногда и вовсе не различимом, в смысле происхождения отдельных мотивов, эклектическом стиле. Обнаруживается все большее стремление к насыщению интерьеров предметами обстановки, производящее впечатление чрезмерной их перегруженности самыми различными предметами, в первую очередь мягкой мебелью — диванами, оттоманками, софами; тяжелыми портьерами над дверьми и окнами; скатертям и коврам отдавалось особое предпочтение. В результате создавалось ощущение замкнутости той или иной комнаты, той или иной гостиной. Парадные комнаты как таковые, бывшей признак аристократии, окончательно вытесняются уютными комнатами, ограниченными каждая сама в себе. Мебель становится более многообразной. Крупные вещи приобретают массивный, тяжеловесный характер. Господствуют темные породы дерева — дуб, орех. Вместе с тем проявляется

особый интерес к мелким изделиям, не обладавшим уже художественными достоинствами, — различным статуэткам и другим предметам, размещаемым на многочисленных этажерках, полочках, столиках.

Типичнейшие примеры интерьеров середины и второй половины XIX века давал, в частности, Гатчинский дворец. Здесь можно было проследить все переходы от одного стиля к другому, все те трансформации, которые с ними происходили от десятилетия к десятилетию.

Стиль модерн в интерьерах, как и в общих архитектурных формах, объявил себя последовательно-новаторским направлением. Модерн был стилем космополитическим. Он проник, как отмечено, в Россию с Запада. Отсюда стирание всех и всяческих традиций, и особенно традиций национальных. И все же модерн в интерьере воспринял многое от внутренних отделок предшествующих десятилетий, прежде всего сугубо декоративистский подход к убранству помещений и особую любовь к мелким предметам обстановки, иногда в избытке насыщавших комнаты квартир и особняков.

Несомненным завоеванием модерна были целостный подход к оформлению отдельных помещений, стремление к ансамблевому их решению. Активную роль в распространении модерна сыграли фабрики и мастерские, производившие мебель и изделия декоративно-прикладного искусства, особенно фирма Мельцера. На рынок стали выбрасываться в большом количестве, помимо предметов мебелировки, вазы, осветительные приборы — люстры, настольные лампы, посуда, ткани, ковры и многое другое. Черты этого стиля стали приобретать мелкая бытовая скульптура, живопись. Особый интерес модерн проявил к оформлению оконных проемов со специфическим рисунком переплетов и заполнявшими их витражами, он активно применял поливные изразцы — в облицовке печей, каминов, в виде отдельных вставок на поверхностях стен.

Часто стены оформлялись панелями. Большое внимание уделялось также металлическим перилам лестниц; но главную роль играл гипсовый орнамент в декорировке стен и потолков. Основное отличительное качество стиля, проявлявшееся в русском, так же как и в западном модерне, — его приверженность к обтекаемым, тянутым, вялым контурам и линиям, а также к особой колористической гамме, построенной на неопределенных блеклых, забеленных, пастельных тонах — в основном серовато-серебристых, дымчатых, зеленовато-пепельно-болотных, голубоватых и нежно-розовых. Этими колерами покрывались стены, они же распространялись и на все остальные элементы оформления комнат.

Наряду с плоским лепным орнаментом применялся расписной, главным образом в виде фризоз. наносимых при помощи трафарета.

В качестве орнаментальных мотивов для росписи стен и тканей применялись цветочные мотивы, в частности ирисы, маки, различные травы, а также лилии и другие водяные, болотные растения с длинными тянущимися стеблями. Использовался и геометрический орнамент, в том числе мотив меандра в специфической, характерной для модерна прорисовке.

Уже отмечалось активное применение в прикладном искусстве керамики и стекла в виде ваз и других предметов. Керамические сосуды

приобретали, помимо орнамента, блеклую тонировку; если использовалась бронза, то и она покрывалась особой, изменчивой в тоне патиной.

Характернейшими примерами внутренней отделки модерна могут служить, в частности, интерьеры бывш. особняка Рябушинского в Москве архитектора Ф. Шехтеля. Они дают ясное представление об эстетических вкусах начала XX века (ил. 232).

Интерьеры неоклассицизма не требуют особой характеристики. Авторы лучших сооружений, стремясь передать характер и «настроение» памятников времени классицизма, естественно старались уловить и все типичные признаки этого стиля в интерьере — в части декорировки стен, плафонов, деталей и т. п. И в этом отношении добивались ощутимых результатов. Это обеспечивалось творческим подходом со стороны талантливых зодчих. Они были созданы в ряде случаев оригинальные композиции, которые свидетельствуют о максимально возможном образом приближении к характеру стиля русской архитектуры конца XVIII — начала XIX века (интерьеры И. А. Фомина в особняках Половцева и Абаменек-Лазарева, А. И. Таманяна в доме Щербатова в Москве и другие) (ил. 234).

Как ни качественны были отдельные сооружения, создаваемые архитекторами — представителями модерна и неоклассицизма, они не могли окончательно отрешить русскую архитектуру и интерьер от основного порока — эклектизма. В целом архитектура в предреволюционное время, несмотря на предпринимаемые усилия найти новый путь развития, обрести его практически не смогла.

21. СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА

В результате Великой Октябрьской социалистической революции в нашей стране возникли новая советская архитектура и новое градостроительство, во многом принципиально отличающиеся от всего того, что было создано человечеством в области строительной деятельности в прошлом, а также от современной капиталистической архитектуры и градостроительства.

Основная особенность советской архитектуры в том, что она создается в интересах всего народа, в интересах социалистического государства. Растущие потребности народа, советских людей удовлетворяются и плано-функциональной, и строительно-конструктивной, и художественно-композиционной сторонами архитектуры.

Советская архитектура обладает широчайшей социально-экономической базой. Она выработала новые типы зданий, а те, которые ранее существовали (например, жилые дома и другие), во многом изменила. В основе советской архитектуры лежат градостроительные принципы: она создает новые социалистические города, и каждое вновь возникающее в них сооружение соразмеряется с интересами города в целом.

Советская архитектура более чем за 60 лет Советской власти прошла сложный путь. Это объясняется тем, что ей пришлось впервые про-

кладывать новые пути, впервые решать такие задачи, которые никогда нигде не решались. Многое было связано с экономическими трудностями, которые на некоторых этапах возникали перед Советским государством.

В истории советской архитектуры можно выделить три основных этапа, связанных с историей развития Советского государства: первый — с момента его возникновения и до начала 1930-х годов (примерно до 1932 года); второй — от начала 1930-х годов и до середины 1950-х годов, когда ЦК КПСС и Советским правительством был принят ряд постановлений по вопросам строительства и архитектуры, в том числе известное постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Третий этап, начавшийся в то время, продолжается и по сей день. Архитектура каждого из этих трех этапов имела свое стилистическое лицо, свою особую специфическую архитектурную характеристику.

Первый этап охватывает таким образом годы вооруженной военной интервенции и гражданской войны, восстановительный период и начало реконструктивного периода, включая первую пятилетку, пятилетку построения фундамента социализма. Второй этап относится к тридцатым годам, периоду Великой Отечественной войны и первому послевоенному десятилетию. Третий — последующие десятилетия.

История советской архитектуры открывается рядом важных решений. К их числу следует отнести прежде всего Декрет о земле — уничтоживший частную собственность на землю, а следовательно, и препятствия, затруднявшие работу архитекторов; Декрет об охране художественных ценностей и памятников старины и Ленинский план монументальной пропаганды. Последний способствовал развитию монументального искусства; его осуществление давало возможность внести новые черты в облик старых городов.

Архитектурно-композиционные формы и их эволюция

В 20-х годах текущего столетия были проведены конкурсы на проекты образцовых жилых домов для рабочих, рабочих клубов, домов культуры, административных зданий и других сооружений. Наиболее значительным был конкурс 1922 года на проект Дворца труда. Наряду с проектами, выполненными на основе переработки архитектурных форм классического зодчества, на конкурс были представлены композиции, составленные из всесенных друг в друга асимметрично расположенных геометризованных объемов, нередко воспроизводивших те или иные индустриальные мотивы — очертания динамомашин, зубчатых колес, кранов. Другие конкурсы этого времени также отличались разнохарактерностью проектов.

Резкое различие в архитектурных решениях, наблюдаемых в это время, объяснялось различным пониманием отдельными мастерами целей и задач советского зодчества. Часть архитекторов, составлявшая «левое» крыло архитектурного фронта, мыслила пролетарское зодчество вне свя-

зи с классическим наследием. Мастера эти полагали, что советская архитектура не должна иметь ничего общего с прошлым, что ее надо создавать заново. Это приводило на практике к досужим выдумкам, к формализму. Ограниченные строительные возможности первых лет Советской власти способствовали насаждению отвлеченного бумажного «формотворчества».

Несмотря на существование различных направлений, вновь возникавшая советская архитектура успешно справилась с поставленными перед ней задачами.

К первой половине 20-х годов относится ряд монументальных сооружений. Была произведена реконструкция Марсова поля в Ленинграде, фактически явившаяся первым произведением советской архитектуры. На месте ранее оголенной, покрытой песком площади возник сквер с монументальной оградой вокруг могил борцов Революции в центре. Сквер был разбит по проекту архитектора-академика И. Фомина, ограда построена молодым тогда зодчим Л. Рудневым.

В 1924 году, после смерти В. И. Ленина, А. Щусев строит деревянный мавзолей на Красной площади в Москве, осуществленный им позже, на рубеже 1930-х годов, с некоторым изменением проекта, из прочных материалов — железобетона и кирпича с облицовкой из красного кварцита и черного лабрадора. Сооружение это, исключительно монументальное, четкое по силуэту, лапидарное по формам, является одним из наиболее значительных, классических произведений советского зодчества.

В 1925 году В. Щуко и В. Гельфрейхом была спланирована территория перед историческим зданием Смольного в Ленинграде, образована площадь Пролетарской диктатуры и построены Пропилен (ил. 235) в виде двух симметрично расположенных павильонов с колонными портиками.

С середины 20-х годов в стране развернулось жилищное строительство, главным образом в промышленных центрах — Москве, Ленинграде, Харькове, Баку, в Донбассе, все более расширяющееся в последующие годы. Дома строились крупными кварталами, в основном в периферийных районах, что способствовало решению важнейшей задачи, поставленной перед советской архитектурой, — ликвидировать возникший при капитализме контраст между центром и окраинами города.

Именно в это время в советской архитектуре начинают разрабатываться типовые жилые ячейки (секции), на основе которых проектируются и застраиваются новые жилые кварталы. Проблема решения ускоренного строительства с помощью жилых секций проходит через всю историю советской архитектуры.

Первым жилым кварталом Ленинграда явился жилмассив Тракторной улицы в Кировском районе, построенный в 1924—1926 годах по проекту архитекторов А. Гегелло, А. Никольского, Г. Симонова. На месте пустыря была проложена озелененная улица, ограниченная с двух сторон трех- четырехэтажными домами очень простой, лаконичной архитектуры. Подобный же характер приобрели и другие жилищные массивы того времени — Палевский, улицы Ткачей, так называемый Серафимовский участок на проспекте Стачек.

В Москве создаются жилые кварталы Усачевки, Дубровки, Дангауэровки. Жилмассив Усачевки, так же как и другие, застроен по периметру и внутри участка пятиэтажными домами, образующими единый архитектурный комплекс.

Типичное для строительства 20-х годов целостное, ансамблевое решение жилых кварталов со значительным снижением плотности застройки на единицу территории было тем новым, что отличало советскую жилую архитектуру от бесплановой застройки городов доходными домами в капиталистических условиях. Принцип комплексной застройки жилых кварталов получил широчайшее развитие в последующее время.

Началось и строительство общественно-административных сооружений, главным образом в Москве. В конце 20-х годов здесь были построены здания Института марксизма-ленинизма на Советской площади (архитектор С. Чернышев), редакции и типографии газеты «Известия» на площади Пушкина (архитектор Г. Бархин), дом Госторга на улице Кирова и другие. Архитектурный стиль всех этих сооружений прост и лаконичен. В облике сооружений отсутствуют черты внешней декоративности и украшения.

Во второй половине 20-х годов разворачивается и строительство зданий культурно-просветительного назначения — рабочих клубов и домов культуры. Одной из первых крупных построек этого типа был Дворец культуры им. А. М. Горького на Нарвской площади в Ленинграде (архитекторы А. Гегелло и Д. Кричевский), законченный к 10-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Большой зрительный зал Дворца имеет постепенно поднимающиеся в виде амфитеатра места, обеспечивающие наилучшие условия видимости и слышимости из всех частей зала. Этот тип планировки, как наиболее демократический, получил в дальнейшем широкое распространение в советской архитектуре.

В восстановительный период в СССР начинается промышленное строительство. На основании ленинского плана ГОЭЛРО в стране был построен ряд крупных электростанций. Первенцем плана ГОЭЛРО явился Волховстрой, архитектурный проект которого был разработан архитекторами О. Мунцем и В. Покровским. Геометризованные, но выразительные формы Волховской гидроэлектростанции послужили образцом для других аналогичных сооружений.

Характер архитектуры первого десятилетия Советской власти отличался экономичностью в решении планов и композиции. Стилистически внешний и внутренний облик сооружений был прост, умерен, современен. Архитекторы оперировали большими нерасчлененными плоскостями стен и оконных проемов. Декорирующие элементы почти отсутствовали, детали ограничивались немногочисленными тягами, решение карниза было простым, без усложненной профилировки. Ордера почти никогда и ни в какой форме не использовались. Определилась тенденция к выявлению в интерьерах конструктивной основы перекрытий. Крыши чаще всего маскировались парапетом или, будучи односкатными, имели наклон в противоположную от фасада сторону. Стены штукатурились — и снаружи и внутри (снаружи в общественных сооружениях предпочтение отдавалось цементной штукатурке).

Годы первой пятилетки (1929—1932) ознаменовались значительным расширением строительства. В этот период были введены в строй гиганты социалистической индустрии — Магнитогорский и Кузнецкий металлургические комбинаты, Ростсельмаш, Днепрострой и многие другие заводы, фабрики, электростанции. Параллельно развернулось строительство новых социалистических городов.

Первая пятилетка явилась периодом градостроительства. Возникли города Магнитогорск, Большое Запорожье, Комсомольск-на-Амуре, десятки новых центров. В старых городах также проводилось большое жилищное строительство.

Состоявшийся в июне 1931 года Пленум ЦК партии принял постановление «О московском городском хозяйстве и о развитии городского хозяйства СССР», которое явилось программой больших градостроительных работ в Москве и других городах Советского Союза. С 1929 по 1932 год Москва получила почти два с половиной миллиона квадратных метров новой жилой площади, Ленинград — около двух миллионов, города Свердловск, Челябинск, Нижний Тагил и другие за это время удвоили свой жилой фонд. В результате колхозного движения в деревне также начинается большое строительство.

На рубеже 20-х и 30-х годов создаются крупные государственные проектные организации, закладываются основы строительной индустрии. Планировка жилых кварталов в годы первой пятилетки носила геометрический характер. Жилые дома чаще всего располагались параллельными рядами, расстояние между которыми было одинаковым. Такая планировка, распространенная в это время, получила название строчной застройки. Она позволяла упростить и механизировать строительство, делала его более экономичным, все дома приобрели одинаковую внутреннюю планировку, одинаково располагались по отношению к странам света. Однако строчная застройка отрицательно сказывалась на внешнем облике города и городских кварталов. Дома, обращенные в сторону магистрали своими торцами, были однообразны. К тому же в строительстве сильно преобладал конструктивизм, направление, пренебрегавшее художественной стороной архитектуры. Под влиянием конструктивизма многие здания решались упрощенно в художественном отношении, на пропорции не обращалось должного внимания, архитектурные детали утратили свое важное значение. Характерным примером строительства этого времени может служить жилой городок при Горьковском автомобильном заводе.

Но многие жилые здания были построены по особым индивидуальным проектам. Композиционно интересен и стилистически очень показателен 1-й жилой дом Ленсовета в Ленинграде, на набережной реки Карповки, осуществленный по проекту архитекторов И. Фомина и Е. Левинсона.

К этому времени относится ряд крупных административных сооружений. Архитектором И. Лангбардом был построен Дом правительства в столице Белоруссии Минске, архитектором С. Серафимовым — Дом государственной промышленности (ил. 236) и Дом проектных организаций на новой площади имени Дзержинского в Харькове. Эти сооружения, особенно харьковские, отличаются значительными размерами, совершенством железобетонной конструкции, высоким качеством исполнения, под-

черкнутым лаконизмом и геометризацией форм, образующих выразительные по массам и силуэтам композиции.

В различных городах страны все более расширялось строительство культурно-просветительных сооружений. В начале 30-х годов в Москве по проекту крупных советских архитекторов братьев Весниных был создан Дворец культуры завода им. Лихачева (ил. 237), удобный для проведения в больших масштабах культурно-массовой работы, решенный в подчеркнутых простых объемных формах. В Ростове-на-Дону построено по проекту архитекторов В. Шуко и В. Гельфрейха превосходное здание драматического театра (ил. 239).

Представляет большой архитектурный интерес Днепровская гидроэлектростанция им. В. И. Ленина, архитектурный проект которой был разработан под руководством архитектора В. Веснина. Мощная плотина Днепрогэса вошла в сознание советских людей как олицетворение великих побед социализма.

Стилистически советская архитектура в годы первой пятилетки стала еще более лаконичной и конструктивной. Это особенно заметно при сравнении сооружений рубежа 20-х и 30-х годов со зданиями предшествующих лет. Большинство сооружений первой пятилетки имеют асимметричный, горизонтально развертывающийся композиционный строй, ленточные окна, первый этаж западает вглубь или заменяется системой отдельно стоящих опор-стоек. Крыша делалась плоской, карниз отсутствовал.

Если в сооружениях 20-х годов ощущалась массивность стен и поверхность последних преобладала над площадью остекления, то в сооружениях первой пятилетки часто остекление преобладает над стеновыми поверхностями и оконные рамы ставятся почти «заподлицо», в одной плоскости, со стеной. В архитектуре этого времени проявлялось порой неумеренное увлечение западной архитектурой, в частности идеями Ле Корбюзье и Баухаузом.

30-е годы — годы второй и третьей пятилеток — были временем напряженного строительства. Вместе со всей страной развивалась и советская архитектура. Зодчие продолжали совершенствовать мастерство, обретали опыт. Громадный размах приобрели градостроительные работы. На основании принятого Пленумом ЦК партии в июне 1931 года постановления «О московском городском хозяйстве и о развитии городского хозяйства СССР» стал разрабатываться Генеральный план реконструкции Москвы, утвержденный в 1935 году. На основании этого же постановления уже в 1931 году начато было строительство канала Москва — Волга и Московского метрополитена.

В соответствии с Генеральным планом реконструкции Москва стала быстро менять свой облик. Преобразован был не только центр столицы. Город значительно расширил свои границы. Вместо многих прежних улочек и тупичков, застроенных низкими домишками, возникли новые площади, широкие магистрали с многоэтажными жилыми и общественными зданиями. Появились многочисленные скверы, бульвары, парки. Москва-река была заключена в гранитные набережные. В довоенное время были введены в строй две линии метрополитена, соединившие с центром города несколько периферийных районов.

В 1935 году ЦК партии и Советское правительство утвердили вслед за Генеральным планом реконструкции Москвы «Отправные установки для разработки Генерального плана развития Ленинграда». На основании новых генеральных планов стали застраиваться и другие города СССР.

В 1930-х годах было возведено большое число высококачественных в архитектурно-художественном отношении сооружений. В этот период на первый план выдвигается творческая личность архитектора-мастера. В крупных городах создаются персональные архитектурные мастерские, благодаря чему архитектор — руководитель той или иной мастерской мог полностью проявить свое дарование, свое индивидуальное мастерство.

Однако положение с творческой направленностью советской архитектуры было сложным. Выше отмечено, что в годы первой пятилетки очень сильно проявлялись конструктивистские тенденции, связанные с некритическим восприятием западной архитектуры. Многие проектировщики отрицали художественно-образное начало в архитектуре и считали, что обнаженная конструкция должна быть единственным средством эстетической выразительности зданий. Активно выступал конструктивистский формализм, прикрывавшийся рядом псевдонаучных положений. Под формализмом в архитектуре понимается выделение на первый план вопросов, связанных с обликом зданий в ущерб их функциональному и идейному назначению. Возникшие еще в середине 20-х годов архитектурные группировки к этому времени заметно усилились, они вели борьбу друг с другом, отчего терпела ущерб советская архитектура в целом.

23 апреля 1932 года ЦК партии принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». На его основе были ликвидированы группировки в области искусства и литературы, а также и архитектуры, как мешавшие прогрессу советской художественной культуры. Это была реальная помощь со стороны Коммунистической партии деятелям идеологического фронта. В области архитектуры после этого возник единый Союз советских архитекторов, который способствовал продвижению отечественной архитектуры по пути социалистического реализма.

Размежеванию сил и выяснению многих творческих вопросов содействовал всесоюзный конкурс на проект Дворца Советов, проведенный в 1931—1933 годах. Предстояло спроектировать грандиозное сооружение — центральное здание Москвы с главным залом на 20 тысяч человек, предназначенным для съездов, конференций и сессий, театром на 6 тысяч человек и другими помещениями. Сооружение должно было стать величественным памятником эпохи строительства социализма. Вслед за первым туром конкурса, в котором приняли участие также и некоторые иностранцы, было проведено еще два закрытых тура. В результате в основу проектирования был положен проект архитектора Б. Иофана, а в 1933 году образован авторский коллектив в составе архитекторов Б. Иофана, В. Щуко и В. Гельфрейха, который и занялся разработкой окончательного проекта.

Дворец Советов не был построен, работы приостановила начавшаяся Великая Отечественная война. Тем не менее конкурс, проведенный в первой половине 1930-х годов, сыграл важную роль в истории советской

архитектуры. Конкурс оживил творческую мысль архитекторов, в процессе его проведения были поставлены важные для развития советского зодчества вопросы, связанные с образностью архитектуры, ансамблевой застройкой, синтезом искусств, убранством интерьеров зданий и другие. Однако вследствие ошибочных установок жюри — Совета строительства Дворца Советов — архитекторы, принимавшие участие в соревновании, были отчасти дезориентированы: в результате первого тура высшие премии были присуждены совершенно различным по своей творческой направленности проектам — академика И. Жолтовского, исполненному в классицистическом духе, и проекту американского архитектора О. Гамильтона, стилистически близкому к современным американским сооружениям. В то же время Совет строительства постановил, что в ходе дальнейших поисков следует исходить как из традиций классической архитектуры, так и из достижений современной строительной техники. Советом дана была также установка — преодолеть наблюдавшуюся в большинстве проектов приземистость «смелой высотной композицией». В результате архитекторы перешли к поискам внешне парадных, эффектных, декоративных решений с построением объемов по вертикали, что лишь композиционно и конструктивно усложняло архитектуру.

Конкурс на проект Дворца Советов находился длительное время в центре внимания архитектурной общественности, и результаты его не могли не повлиять на все дальнейшее развитие архитектуры в стране. На первый план в советской архитектуре после проведения конкурса выдвигается принцип освоения архитектурного наследия и проектировщики все чаще стали обращаться к образам — книжным, альбомным воспроизведениям памятников классического зодчества.

Мастера-строители хорошо должны знать историю, стремиться постигнуть общие принципы и закономерности архитектуры. Но творческое освоение исторического опыта ничего общего не имеет с механическим копированием архитектурных форм прошлого, с переносом их из книг и образцов на новые современные сооружения. Внешнее заимствование старых форм неизбежно ведет к реставраторству, эклектике.

К сожалению, многие архитекторы вместо глубокого изучения наследия стали увлекаться внешним убранством античных сооружений, зданий эпохи Возрождения и более позднего времени, принялись неумеренно обогащать проектируемые сооружения декоративными элементами, заимствованными из классики. Все это могло только отклонить образную сторону сооружений от нашей эпохи, от современности и нанести ущерб рационалистическим началам советской архитектуры.

Но отрицательные тенденции проявились далеко не во всех сооружениях этого времени. Многие здания отличались большими архитектурными достоинствами. В 1930-х годах в ряде городов возникают художественно выразительные здания крупных размеров правительственного и общественно-административного назначения. Киев обогатился большим монументальным сооружением — зданием Совета Министров УССР (архитектор И. Фомин) (ил. 241). Центральный, основной его корпус имеет форму большой, дугообразно изогнутой плоскости, фланкированной торцовыми частями боковых корпусов. В убранстве главного фасада сооружения дважды

использован ордер — в виде больших полуколонн коринфского стиля, охватывающих центральную часть здания, и ионических колонн боковых ризалитов. Объемно-пространственное решение здания оригинально, ордера же и детали подверглись значительной переработке как в отношении пропорций, так и в пластическом отношении, что содействовало современному «звучанию» сооружения.

В столице Армении по проектам А. Таманяна были построены Дом правительства и театр им. Спендиарова, совмещающий в себе собственное оперно-балетный театр и зал Филармонии. Архитектурное решение обоих сооружений основано на творческой переработке мотивов древних памятников Армении. В то же время здания А. Таманяна вполне современны по своим планам и конструкциям. Они очень убедительны прежде всего в композиционном отношении, пропорции же и декоративная их проработка (в облицовке использован армянский туф) являются результатом высокой художественной культуры автора. Введение традиционных армянских архитектурных форм, в частности особого рисунка арок и колонн, придает этим сооружениям внешнюю характерность, особый национальный колорит.

Одним из лучших и стилистически характерных сооружений 1930-х годов является построенное в Москве по проекту архитекторов Л. Руднева и В. Мунца здание Военной академии им. М. В. Фрунзе (ил. 238), отличающееся лаконичностью и смелостью композиции. Оно представляет собой огромную призму, перед которой — массивная ограда с всенечным в нее кубом, где было установлено скульптурное изображение танка. Выразительность объемов основана на сопоставлении этих трех элементов — огромной плоскостно решенной стены, проработанной четким ритмом квадратных оконных проемов, ограды и расположенной асимметрично скульптуры. Внешние формы основной части здания хорошо выражают его внутреннюю структуру и конструкцию.

Большим архитектурным и техническим достижением было строительство Московского метрополитена. В 1935 году вступила в строй его первая очередь. Некоторые станции могут служить примером оригинального решения композиции подземного зала, органически связанной с избранной конструктивной схемой. На станции «Кропоткинская», например, плоское сводчатое перекрытие подземного зала поддерживается изящными, расширяющимися кверху колоннами, в верхних частях которых скрыты лампы, заливающие потоками света поверхность потолка. Зал кажется просторным, светлым и спокойным по формам.

Крупным достижением советской архитектуры явился павильон СССР на Международной выставке 1937 года в Париже (архитектор Б. Иофан и скульптор В. Мухина) (ил. 240). В этом очень простом, лаконичном, динамичном по формам сооружении было достигнуто органическое взаимодействие архитектуры и скульптуры — синтез искусств.

Скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В. Мухиной, венчающая павильон и являющаяся его идейно-композиционным центром, динамичная и пластически предельно выразительная, приобрела всемирную известность. Это подлинно классическое произведение монументального искусства.

Строительство 1930-х годов обогатило советскую архитектуру огромным опытом. Масштабы его в это время намного превосходили то, что создавалось в предшествующий период. 30-е годы явились важнейшим этапом в развитии советского искусства. Именно в эти годы утверждаются позиции социалистического реализма, что открыло перед советскими художниками широчайшие возможности воплощения современности и образа нового советского человека.

Начавшаяся Великая Отечественная война приостановила строительство. Вторжение гитлеровцев нанесло колоссальный ущерб народному хозяйству. Были разрушены тысячи и тысячи сооружений в городах и сельских районах.

В период войны советские архитекторы и строители приняли активное участие в работах по перебазированию промышленности и в строительстве новых предприятий на Урале, в Сибири и Средней Азии. К военному времени относится малозатяжное жилищное строительство в ряде промышленных центров на Востоке с применением новых строительных материалов и рациональных конструкций. В военное время продолжалось, в частности, строительство Московского метрополитена, в строй была введена его третья очередь.

Эпопея Великой Отечественной войны была запечатлена в ряде монументальных памятников. Наиболее значительными из них являются — некрополь Советских воинов в Трептов-парке в Берлине и комплекс Мамаева кургана в Волгограде (оба сооружения созданы скульптором Е. Вучетичем и архитектором Я. Белопольским). Они представляют сложные пространственные комплексы, в которых достигнуто органическое взаимодействие архитектуры и пластики. Помимо них возникли и многие другие мемориалы — некрополи и памятники. Государственными премиями были отмечены некрополь Пискаревского кладбища в Ленинграде, монументы на месте сожженной фашистами деревни Пирчюпис в Литовской ССР, в Саласпиле (Латвийская ССР) и в Хатыни (БССР). Памятники эти очень различны композиционно, но всех их объединяет развитое художественно-образное начало, все они обладают высокой степенью эмоциональной и пластической выразительности.

В Ленинграде были созданы два огромных парка Победы, из которых больший — Приморский (250 га) — составил органическое целое с начатым еще до войны стадионом им. С. М. Кирова (основной автор — академик архитектуры А. Никольский), размещенным на западной стрелке Крестовского острова и образованным искусственной кольцевой насыпью из песка, поднятого со дна прилегающей части Финского залива.

После победоносного завершения Великой Отечественной войны в результате восстановительного строительства залечили свои раны и стали еще красивее, благоустроеннее Ленинград, Киев, Воронеж, Ростов-на-Дону, Смоленск, Калинин, Псков, Новгород и многие другие города. Волгоград, Минск, Севастополь фактически были выстроены почти заново — от центра и до окраин.

Наличие генеральных планов дало возможность создать в ряде городов новые архитектурные ансамбли, целостно застроить многочисленные проспекты, улицы, площади. Реставрированы многие исторические и ар-

хитектурно-художественные памятники. Во многих случаях при восстановлении старых городских центров в сложившуюся городскую среду тактично вводились новые сооружения, вводилась монументальная скульптура, и все в целом приобретало единый, очень органичный характер. Примером может служить площадь с памятником латышским стрелкам в Риге.

Во второй половине 1940-х годов было завершено строительство ряда крупных сооружений, начатых еще до войны, в том числе Дома правительства Азербайджанской ССР в Баку (архитекторы Л. Руднев и В. Мунц) и Театра оперы и балета им. Навои в Ташкенте (архитектор А. Шусев). В обоих сооружениях, технически совершенных, отличающихся высоким качеством отделки, в большом количестве использованы мотивы национального зодчества. К работе по оформлению ташкентского театра, по предложению А. Щусева, были привлечены мастера народных ремесел Узбекистана, создавшие в интерьерах резьбу по мрамору, гипсу, изделия из поливной керамики и другие. Однако, несмотря на ценность отделок, архитектура театра страдает известным недостатком — она в какой-то степени подражательна в декоративных мотивах по отношению к старому зодчеству Узбекистана.

В композицию Дома правительства в Баку введены башнеобразные объемы, аркады, колонны, резные решетки. В советской архитектуре послевоенного времени особое значение приобрел принцип использования национального наследия, но в данном случае он понят в значительной мере в плане внешней обработки здания национальными мотивами.

На рубеже 1950-х годов в Москве было сооружено семь высотных сооружений, в том числе новое здание Московского университета на Ленинских горах (архитекторы Л. Руднев, С. Чернышев, П. Абросимов, А. Хряков), здание Министерства иностранных дел на Смоленской площади (архитекторы В. Гельфрейх и М. Минкус) и другие. Наиболее значителен из них по общему архитектурно-планировочному решению комплекс Московского государственного университета, представляющий собой единый ансамбль, в состав которого входят, помимо многочисленных зданий, парковые партеры, ботанический сад и агро-селекционные участки. Главное здание Московского университета, высотой 235 метров, является композиционным центром нового обширного района Юго-Запада столицы. Строительство высотных зданий имело своей целью образовать ими огромное кольцо, замыкающее центр города и ритмически соответствующее расположению оборонительных башен Московского Кремля. Возведение этих огромных сооружений стимулировало развитие советской индустриальной строительной техники; к сожалению, в композиционном строе высотных домов и в их убранстве проявились эклектические тенденции. В архитектурной проработке была преувеличена роль декоративных элементов. Все это отрицательно сказалось на экономических показателях сооружений.

Расширение масштабов строительства выдвинуло перед архитектурой новые задачи. Советское зодчество накопило громадный опыт, создало большое число совершенных сооружений. И все же в процессе роста советской архитектуры в ней возникли значительные недостатки. Архитекторы,

как отмечено выше, нередко увлекались декоративной стороной сооружений, в ряде случаев стремились к созданию ложномонументальных, помпезных построек, на планировку же и внутреннее оборудование зданий обращалось меньше внимания. Это приводило к тому, что строительство стоило дорого, домов поэтому строилось меньше, чем нужно, и ликвидация недостатка в жилищах отодвигалась на дальние сроки.

Явления эти отчасти наблюдались в архитектуре 1930-х годов, но в послевоенный период они стали еще более ощутимы. Возникла необходимость существенной перестройки.

В 1954—1955 годах ЦК КПСС и Советом Министров СССР были приняты постановления, направленные на дальнейшую индустриализацию, улучшение качества и снижение стоимости строительства. Они определили начало нового периода развития советского зодчества. Особую роль сыграло постановление партии и правительства от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». В нем говорилось, что «советской архитектуре должна быть свойственна простота форм и экономичность решений. Привлекательный вид зданий и сооружений должен создаваться не путем применения надуманных дорогостоящих декоративных украшений, а за счет органической связи архитектурных форм с назначением зданий и сооружений, хороших их пропорций, а также правильного использования материалов, конструкций и деталей и высокого качества работы».

Новое направление развития советской архитектуры было подтверждено решениями XX и последующих съездов Коммунистической партии Советского Союза.

На основе постановлений партии и правительства начало перестраиваться проектное дело, приобрело большие масштабы типовое проектирование. Много было сделано и в области индустриализации строительства. Возникла сеть предприятий по производству крупноразмерных сборных железобетонных конструкций. Строители и архитекторы стали изыскивать новые средства для ввода в строй комфортабельных, экономичных и в то же время выразительных и разнообразных по своему облику зданий.

Перестройка, произведенная в строительном деле и в архитектуре, позволила создать ряд выдающихся произведений советского зодчества. Среди них — комплекс Центрального стадиона им. Ленина в Лужниках (коллектив архитекторов под руководством А. Власова). Это целостный архитектурный ансамбль, включающий Большую арену, плавательный бассейн, Дворец спорта и многие другие павильоны, площадки, паркового типа озеленение. Все сооружения стадиона были построены с применением новейших конструкций, они простые, убедительные и современные в своем функциональном и композиционном отношении. В них отсутствовали элементы накладного, поверхностно-декоративного порядка. К Олимпиаде-80 все сооружения Центрального стадиона им. В. И. Ленина были коренным образом реконструированы и переоборудованы на основе новейших функциональных и иных требований. Построены и новые, совершенные по конструкциям, современной архитектуры спортивные сооружения и павильоны.

Выдающимся сооружением советской архитектуры является отмеченный Ленинской премией Кремлевский Дворец съездов (арх. М. Посохин, А. Мндоянц, Е. Стамо, П. Штеллер, Н. Щепетильников); законченный к открытию XXII съезда Коммунистической партии (ил. 242, 256).

Как и другие сооружения советской архитектуры последнего периода, Дворец несет на себе печать благородной сдержанности. Четко очерченные, прямые плоскости фасадов лишены выступов, разработаны мотивы тонких ребер-пилонов, облицованных белым мрамором. Широкие промежутки между ребрами сплошь затянуты зеркальным стеклом. Красив дворец и в вечерние часы, когда его внутренние помещения — фойе, галереи и лестницы, залитые светом, видны снаружи — интерьеры здания и внешнее пространство как бы сливаются воедино. Несмотря на контрастность форм, памятники Кремля и Дворец не противоречат друг другу.

Дворец вместителен и отличается удобством планировки. Для того чтобы огромного объема Дворец не «спорил» с другими кремлевскими зданиями, не подавлял бы их своей высотой, примерно треть его кубатуры размещена ниже уровня земли. Центральное положение во Дворце занимает зрительный зал на 6 тысяч человек с амфитеатральным расположением мест. Огромная световая поверхность потолка, удобные места, затянутые ярко-алым материалом, боковые стены, обшитые деревом ценных пород, — все это производит впечатление не только нарядности, но и какой-то особой свежести и новизны. Фойе, вестибюли, кулуары просторны, светлы и превосходно отделаны с применением мрамора, мозаики, пластика, стекла. Во Дворце съездов применены новейшие строительные конструкции и оборудование. Полностью механизирована вращающаяся сцена, в считанные минуты поднимается и опускается под пол площадка оркестра с оркестрантами и дирижером.

Возведение этого сооружения сильнейшим образом стимулировало прогресс советской строительной техники, в частности рост промышленности, производящей отделочные материалы. Последнее отразилось и на других сооружениях этого времени.

Четкой композицией и высоким качеством исполнения отличаются и многие другие новые сооружения — аэропорты, гостиницы, театры, концертные залы, спортивные комплексы, пионерские лагеря, станции метрополитенов. При всем различии в функциональном и композиционном отношениях, их объединяют лаконизм форм, смелость конструктивных решений, легкость и оригинальность архитектуры. И внешний, и внутренний облик этих зданий характеризуются своеобразием пропорций, применением больших плоскостей зеркального стекла, гладких поверхностей стен, немногими, но хорошо отработанными, современными по рисунку деталями. В интерьерах зданий широко применены облицовочные материалы различного цвета и фактуры.

Лучшие сооружения, помимо названных, были отмечены Ленинскими и Государственными премиями. Число их значительно. Назовем, в частности, Ленинский мемориал в Ульяновске (Б. Мезенцев, М. Константинов, Г. Исакович и др.), комплекс Музея-памятника латышским красным стрелкам в Риге (арх. В. Алсбергс, Д. Дрибе, Г. Лусис-Гринберг), аэропорт Пулково в Ленинграде (арх. А. Жук, Ж. Вержицкий и др.) (ил. 249).

Здание ленинградского аэропорта (Государственная премия 1974 года) — одно из крупнейших в стране, необычайно лаконичное по своей объемно-пространственной композиции, выделяется ультрасовременным функционально-технологическим решением и высоким уровнем отделочных работ. Уже издали, приближаясь к аэропорту, воспринимаешь четко очерченный протяженный массив с большими, усеченной конической формы башнями световых фонарей. Эти башнеобразные объемы, раскрытые внутрь, определяют характер интерьера здания.

Большую группу составляют новые спортивные комплексы и сооружения. Число их резко возросло в связи с подготовкой Олимпиады-80. Еще в 1975 году удостоен Государственной премии высокогорный спортивный комплекс с катком Медео в районе Алма-Аты (арх. В. Вдовиченко, Л. Гончаров, Л. Жуков и др.), в архитектурно-планировочном отношении органически связанный с окружающим горным ландшафтом. В Ленинграде к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции был возведен спортивный зал «Юбилейный» на 6 тысяч зрителей (арх. Г. Морозов, А. Морозов, И. Сусликов, Ю. Елисеев и др.), а в 1980 году завершено строительство универсального спортивно-концертного комплекса им. В. И. Ленина на 25 тысяч зрителей (арх. Н. Баранов, И. Чайко и др.). Построены и реконструированы многие другие крупные спортивные сооружения, прежде всего в Москве и других олимпийских городах — Ленинграде, Киеве, Минске, Таллине.

В Москве — столице Олимпиады — помимо названной реконструкции Центрального стадиона им. В. И. Ленина построены были новые спортивные сооружения — центральный спортивный комплекс «Олимпийский» на проспекте Мира, отмеченный Ленинской премией, с огромным трансформирующимся залом на 40 тысяч человек, в случае необходимости разделяющимся на два равных изолированных зала, подобных уникальных сооружений нет нигде в мире (руководитель работы — М. Посохин, арх. Л. Аранаскас, Б. Тхор, инж. Ю. Рацкевич, Ю. Львовский) (ил. 252, 260, 254); олимпийский крытый велотрек в районе Крылатского (арх. А. Ечевостов, В. Гостев, А. Талалаевский, Н. Воронина, А. Оспенников) и другие. По единодушному признанию специалистов, ни один город, где ранее проводились олимпиады, не имеет столь крупных, оборудованных по последнему слову науки и техники сооружений. В Ленинграде полностью реконструирован второй по своим размерам стадион в стране, носящий имя С. М. Кирова (см. выше). Представляют большой интерес сооружения Таллина, созданные для проведения Олимпийской регаты.

Важнейшей задачей советской архитектуры продолжает оставаться полное устранение в ближайший период недостатка жилой площади, повышение качества жилищного строительства. В этом строители добились больших успехов: в несколько раз увеличилось количество вводимых в строй жилых комплексов и зданий во всех городах и районах страны.

Широко практикуется строительство домов повышенной этажности: девяти-, двенадцати-, шестнадцатизэтажных и даже более высоких зданий. Это позволило, помимо улучшения экономических показателей и более рационального использования территории, разнообразить облик жилых кварталов, обогатить силуэт жилой застройки.

Новые жилые дома строятся укрупненными кварталами, не пересекаемыми автомобильными транспортными проездами. В микрорайонах полностью удовлетворяются основные культурно-бытовые потребности проживающего здесь населения. Новые жилые здания состоят из односемейных малометражных квартир, удобных и хорошо оборудованных. Выразительность архитектуры новых советских жилых домов и кварталов основана на разнообразной и ритмичной расстановке корпусов, силуэте зданий, пластике фасадов, которая за последние годы стала играть большую роль и приобрела более разнообразный и выразительный характер.

В соответствии с новыми задачами советской жилой архитектуры осуществлена перестройка и мебельной промышленности.

Отличные качественные результаты в области жилищного строительства были достигнуты архитекторами Литовской ССР. В 1968 году группе литовских зодчих — Б. Касперавичене, Б. Круминису, А. Умбрасасу, Э. Тамашевичусу, А. Аронасу — была присуждена Государственная премия за проектирование и строительство жилого района Жирмунай в Вильнюсе, а через шесть лет — в 1974 году вильнюсскими зодчими В. Чеканаскасасом, В. Бальчунасом, В. Бредикисом и Г. Валушкисом завершено создание жилого района Лаздинай, также в столице Советской Литвы. За эту работу авторы были удостоены Ленинской премии. Здесь же стал застраиваться микрорайон Каролинишки и другие периферийные части города. Эти жилые районы Вильнюса являются примерами единого градостроительного и архитектурного подхода к решению подобных задач. Их отличают очень разнообразное и глубоко индивидуальное пространственное и планировочное решение кварталов, тесная связь с рельефом местности и окружающим пейзажем, комфортные условия, предоставляемые населению.

В 60-х и 70-х годах возник ряд новых городов с комплексной планировкой с целостно, в виде ансамблей решенными площадями и магистралями. Лучшие в архитектурном отношении были отмечены Государственными премиями. Это прежде всего города — Навои в Узбекистане (1969 г.), Тольятти (1973 г.), Зеленоград (1975 г.), Шевченко в Казахстане (1977 г.) (ил. 245). Города Навои и Шевченко были заложены на пустынных, засушливых землях, лишенных зелени, в условиях жаркого, безводного климата. Но труд советских людей сделал, казалось бы, невозможное реальной действительностью. Среди песков появились, как чудесные оазисы, ритмично расположенные, очень современные и разнообразные по облику многоэтажные жилые и общественные здания Навои, окруженные озелененными участками с фруктовыми деревьями и фонтанами (архитекторы А. Коротков, В. Иванов, И. Симонов). Запоминается центральная площадь Навои со скульптурными изображениями сказочного богатыря Фархада и девушек, символизирующих крупнейшие реки Средней Азии, работы Б. Свинина. И все это связано с водой, дополняется фонтанами, бассейнами. Вода — особое сокровище этих еще недавно пустынных мест, и широкое, продуманное ее использование в архитектурных целях — истинная находка зодчих и художников.

Теми же качествами обладает и город Шевченко, построенный на засушенных южным солнцем землях восточного побережья Каспия. И здесь, так же как и в Навои, в домах — лоджии, солнцезащитные «кружевные»

сетки, придающие сооружениям особый, национально выраженный характер, легкие, «прозрачные» галереи и портики, и вновь зелень, фонтаны, водоемы-«хаузы» (архитекторы И. Орлов, Т. Сафонова, Т. Иванова и др.).

Гигантская созидательная работа проведена по восстановлению после катастрофического землетрясения столицы Узбекистана города Ташкента. В центре Ташкента возникло сопряжение обширных площадей, широких, благоустроенных, озелененных эспланад, организующим ядром которых является площадь имени В. И. Ленина. Создатели ее — архитекторы Б. Мезенцев, А. Якушев, Б. Зарицкий, Е. Розанов, В. Шестопалов и другие — сумели органически сочетать новые стройные и величественные общественные здания с тем самым ценным и архитектурно бесспорным, что было создано здесь ранее (строительство 1965—1974 гг.).

Нами не случайно названо последнее число сооружений, построенных в союзных республиках. Последние получили за годы Советской власти огромное развитие. Еще в 1930-х годах здесь было создано большое число очень значительных в качественном отношении зданий — в Армении, Азербайджане и других республиках. Эта традиция окрепла в последние десятилетия. Советское зодчество с момента его возникновения объявило себя архитектурой социалистической по содержанию и национальной по формам. Национальная «окраска», национальный характер сооружений последнего времени несомненно присутствуют, в частности, и во Дворце искусств им. В. И. Ленина в Алма-Ате (ил. 248) (архитекторы В. Ким, Н. Рипинский и др.), и в Оперном театре в Вильнюсе (ил. 247) (архитекторы Н. Бучюте, Ю. Маркеев), и во многих других зданиях.

Советское градостроительство обогатилось опытом комплексной застройки крупных современных магистралей столичного типа. Одним из лучших, наиболее показательных примеров является созданный к 50-летию Советской власти как единый ансамбль проспект Калинина в Москве (ил. 243), ограниченный с двух сторон на всем своем протяжении высотными пластинчатыми двадцати-тридцатизэтажными жилыми домами и общественными сооружениями, объединенными по первому ярусу двухэтажными корпусами с универсами и ресторанами. Здания эти производят большое впечатление. Как страницы гигантской книги, повернутые под различными углами, раскрываются они по мере продвижения по магистрали. Ансамбль проспекта завершается расположенным на противоположном берегу Москвы-реки ультрасовременным административным зданием СЭВ (архитекторы М. Посохин (руководитель), А. Мндоянц и другие; 1967 г.) (ил. 246).

За последние годы было построено, в частности, много прекрасных гостиничных зданий, таких, как гостиница «Ленинград» в Ленинграде (архитектор С. Сперанский и др.; Государственная премия 1973 г.), «Прибалтийская» — там же (архитекторы Н. Баранов, С. Евдокимов, В. Ковалев; 1978 г.) (ил. 250), самая современная и крупная гостиница фирмы «Интурист» в Москве «Космос», открытая к Олимпиаде-80. Лаконизм и острота объемных композиций дополняются во всех случаях индивидуально решенными, с привлечением средств синтеза искусств, интерьерами и высшего класса оборудованием помещений общего пользования и гостиничных номеров.

Интерьер и предметы внутреннего убранства

На протяжении всего развития советской архитектуры интерьер претерпевал изменения, связанные с ее эволюцией. Последовательно во внутренних отделах получали отражение увлечение конструктивизмом (до начала 1930-х годов), стремление к известной обогащенности (в предвоенный и послевоенный периоды), возврат к тектоническим началам, свойственным архитектуре 1920-х годов, и наконец, наблюдающееся в настоящее время стремление к здоровой рационалистичности при наличии признаков индивидуальных и своеобразных решений в каждом отдельно взятом случае. Сейчас можно уже говорить о стиле современного советского интерьера. Типичны интерьеры названных нами общественных зданий, квартир Олимпийской деревни в Москве, новых кварталов Вильнюса и других произведений нашей архитектуры. Так же как и внешний облик построек, оформление внутренних помещений строится, как правило, на четко, геометрически очерченных плоскостях и сдержанности убранства. Помещения освещаются обычно большими окнами. Стены окрашиваются или покрываются различными материалами, в том числе синтетического происхождения. Используется отделка деревом, его имитациями. В интерьере применяется художественный текстиль, чаще всего с характерным раппортом, узором, а также однотонные ткани.

В последние десятилетия в результате стремления уйти от аскетичности и нарочитой суровости интерьера в общественных зданиях значительную роль приобрели настенные безворсовые ковры. Имеется в виду современный гобелен или — правильнее сказать — шпалера, которая в различных регионах страны получила свои специфические черты. Гобелен не только смягчает геометризм стены, но и является эмоционально образным элементом убранства.

Мебель как наиболее активный компонент внутреннего оформления отражает функциональные моменты. Она удобна и практична. При жесткой конструктивной основе — металлической, деревянной или пластмассовой — она включает мягкие части, обтягиваемые материалами различных фактур и цветов.

Для современного интерьера имеют огромное значение дизайн и прикладное искусство — керамика, стекло, электроарматура: торшеры, подвесные лампы — все это новых оригинальных форм. Современный интерьер по существу немыслим также без зелени, без цветов.

Постоянно повышающийся культурный и эстетический уровень советских людей требует, что уже отмечено, индивидуализации жилища, что может быть обеспечено введением в интерьер художественных произведений — графики, живописи, изделий народного искусства.

Нередко ставится вопрос об общности стиля советской и зарубежной архитектуры. На первый взгляд, чисто внешне, между ними наблюдаются черты сходства. Последнее в значительной степени обусловлено единством современной строительной техники, конструкций, строительных и отделочных материалов. Это сходство примерно того же порядка, как и общность стилей барокко или же классицизма в разных странах. На самом же деле, при более внимательном рассмотрении, архитектура барокко или

классицизма имела свое особое национальное лицо в каждой из стран. Так же обстоит дело и с архитектурой наших дней.

Общие признаки у современной советской и зарубежной архитектуры существуют, но при этом есть и глубокая принципиальная разница, определяемая рядом факторов, среди которых первостепенными являются различия систем социально-политической организации общества. Главное в советской архитектуре — комплексный, ансамблевый подход к застройке, ее демократичность, проявляющаяся в типах зданий, в их плановом решении, отсутствие черт нарочитости и претенциозности в их облике, на Западе подчас обусловливаемых соображениями рекламы.

В советской архитектуре главным являются гармоничность, умеренность и благородство форм. Ее руководящий принцип — все для общества, все для человека. Окружающая материальная среда должна максимально содействовать его физическому, интеллектуальному развитию. Сооружения наших дней призваны обеспечивать наилучшие условия для жизни человека. В окружении светлых и изящных, разнообразных по архитектурному решению зданий со смелым сопоставлением больших, чистых плоскостей стен и поверхностей зеркального стекла, с яркими вкраплениями цвета, с просторными, не загроможденными опорными элементами помещениями, советские люди должны чувствовать себя свободно, легко и удобно. Архитектура призвана вызывать у них жизнерадостное и в то же время спокойное и уравновешенное настроение. И еще одно, что надо повторить: архитектура должна быть человечна и обязательно пластична.

Перед советскими архитекторами стоят большие задачи. Советское зодчество достигло многого, но еще предстоит решить немало теоретических и практических вопросов. Необходимо добиваться еще большего художественного разнообразия и большей выразительности сооружений.

Повышение качественного уровня советской архитектуры предусматривает дальнейшее улучшение планировки и комфорта квартир в жилых домах, их интерьеров, так же как и внутреннего облика всех без исключения строящихся зданий. Многое зависит от новых успехов советского монументального искусства, так же как и искусства прикладного.

Развивая градостроительство и архитектуру, необходимо использовать богатейшее наследие мирового, отечественного и советского зодчества, а также прогрессивный опыт архитектуры зарубежных стран. Следует добиваться национального своеобразия форм в истинном и глубоком смысле этого слова, устраняя космополитическую «стертость» и обезличенность архитектуры. Следует помнить, что окружающая нас материальная среда и предметный мир должны быть прекрасны. Они являются активным фактором идейного, духовного и нравственного совершенствования советского человека — строителя коммунизма.

Как быть с исторически сложившимися стилями? Может ли советская архитектура отказаться от традиций, от художественно-композиционных средств, проверенных на опыте многих эпох? Конечно, нет. Без всего того, что было создано человечеством в области строительства в прошлом, не было бы и современной архитектуры.

Архитектурные традиции во многом сохраняют свое значение и по сей день. Но брать от прошлого современная архитектура должна не

внешнюю декорировку — античные колонны, лепные карнизы и другие атрибуты, а основные «правила архитектуры», всю ту мудрость, которую накопили бесчисленные поколения строителей. Изучение классической архитектуры развивает чувство пропорций. Классика учит зодчих, как хорошо и логично располагать помещения в пределах зданий, как добиваться тесной связи конструкций и «внешних» форм, учит простыми средствами достигать большой архитектурной — образной и пластической — выразительности, умению вводить сооружения в окружающую среду.

Огромное значение имеет синтез (интеграция) искусств. Органическое введение монументальной живописи и скульптуры в архитектурные сооружения позволяет во много раз усилить их эстетическое воздействие.

Советская архитектура идет по пути новаторства. Однако, создавая новые оригинальные сооружения, советские зодчие не должны пренебрегать возможностью творчески использовать прогрессивные начала, прогрессивные традиции строительства прошлых эпох и многообразный опыт современной архитектуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Архитектурные стили многочисленны и многообразны. Они многообразны так же, как и создававшая их культура народов, как многолика та социальная среда, которая явилась для них почвой. Но в каждом архитектурном стиле присутствовали своя внутренняя логика и четкая система. Определить их — наша задача. Для того чтобы достигнуть наиболее полного результата, необходимо достаточно хорошо знать исторический материал, и не только архитектурный, художественный, но и социально-исторический, общекультурный. То, что заключено в этой книге, — лишь первый шаг к цели.

Следует помнить, что архитектура и связанные с ней непосредственно искусства — одна из граней художественной культуры. Другие грани — это музыка, живопись, скульптура, театр, поэзия... Для углубленного проникновения в художественную атмосферу эпохи, определившей данный стиль, чрезвычайно желательно изучить хотя бы в основных чертах эти «пограничные» сферы человеческой культурной деятельности.

Все познается в сравнении. Хорошо сравнивать и сопоставлять отдельные архитектурные стили. Тогда более рельефно и зримо выступают те или иные их стороны. Светлые монументальные образы греческого зодчества можно и должно сопоставить с тяжелой и величавой римской античной архитектурой; удивительную конструктивную каменную пластику готики — с пространственными композициями ажурных арочных перистилей стран арабского Востока; изобразительную тектоничность архитектурных форм Возрождения — с изысканностью усложненных композиций барокко и рококо; строгость классицистической архитектуры — с конструктивистским рационализмом строительства XX века.

Образование и развитие архитектурных форм продолжается и в наши дни. Для того чтобы заглянуть в завтрашний день эволюции архитектуры, надо представлять весь исторический путь, пройденный ею.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Кромлех. Стоунхендж (Англия). Эпоха бронзы. Ориентировочно 1900—1600 гг. до н. э.
2. Нижний заупокойный храм при пирамиде Хефрена в Гизе. IV династия. 27 в. до н. э. Интерьер. Современное состояние
3. Пирамида Хеопса и Большой сфинкс Хефрена в Гизе. IV династия. 27 в. до н. э.
4. Входные пилоны египетского храма Нового царства
5. Храм бога Хонсу в Карнаке. XX династия. 12 в. до н. э. Реконструкция
6. Поперечный разрез Большого гипостильного зала храма Амона в Карнаке. XVIII—XIX династии. 15—13 вв. до н. э. Реконструкция
7. Рельеф на крышке ларца из гробницы Тутанхамона. XVIII династия. 14 в. до н. э.
8. Деревянный комод из гробницы Тутанхамона. XVIII династия. 14 в. до н. э.
9. Общий вид центральной части города Вавилона. 6 в. до н. э. Реконструкция
10. Город Дур-Шаррукен. Дворец Саргона II. 8 в. до н. э. Реконструкция
11. Фрагмент стены тронного зала Старого дворца в Вавилоне. 580 г. до н. э.
12. Ворота богини Иштар в Вавилоне. 6 в. до н. э. Реконструкция
13. Дорический ордер
14. Ионический ордер
15. Коринфский ордер
16. Композитный ордер
17. Храм Геры (II) в Пестуме. Начало 5 в. до н. э.
18. Парфенон на Афинском акрополе. 447—432 гг. до н. э. Арх. Иктийн и Калликрат
19. Парфенон. Западный фасад. Ортогональ
20. Афинский акрополь. 5 в. до н. э. Реконструкция
21. Афинский акрополь. Современный вид
22. Эрехтейон на Афинском акрополе. 421—406 гг. до н. э. Арх. Архилох и Филокл
23. Алтарь Зевса в Пергаме. 180 г. до н. э.
24. Театр Диониса в Афинах. 4 в. до н. э.
25. Театр Диониса в Афинах. Кресла для почетных граждан
26. Типы сводов
27. Римская ордерная аркада («архитектурная ячейка»). По Виньоле
28. Форум Романум в Риме. 4 в. до н. э.—4 в. н. э. Реконструкция
29. Арка Септимия Севера на форуме Романум. Начало 3 в. н. э.
30. Колизей в Риме. 70—90-е гг. 1 в. н. э.
31. Пантеон в Риме. 118—125 гг. н. э. Арх. Аполлодор Дамасский
32. Термы Каракаллы в Риме. Начало 3 в. н. э. Тепидариум. Реконструкция

33. Термы Каракаллы. Фригидариум. Реконструкция
34. Римский акведук в южной части Франции («Гардский мост»). Начало 2 в.
35. Перистиль дома Веттиев в Помпеях. 2-я пол. I в.
36. Помпейская роспись третьего стиля («канделяберного»). Конец 1 в. до н. э.—начало 1 в. н. э.
37. Античные (греческие) орнаментальные мотивы
38. Церковь Сан-Аполлинаре Нуово в Равенне. 6 в. н. э. Фрагмент боковой стены центрального нефа
39. Базилика св. Петра в Риме. 1-я пол. 4 в. н. э. Реконструкция
40. Собор св. Софии в Константинополе. 1-я пол. 6 в. Арх. Анфимий из Тралла и Исидор из Милета
41. Церковь Сан-Витале в Равенне. 6 в.
42. Дворец экзархов в Равенне. 6—8 вв.
43. Ларец из слоновой кости (Византия). 10 в.
44. Собор св. Марка в Венеции. 11 в. Интерьер
45. Собор Нотр-Дам в Пуатье. 11—12 вв.
46. Собор в Вормсе. 12—1-я пол. 13 в.
47. Башни Сан-Джiminiano. 13 в.
48. Замок Витре в Бретани (Франция). 11—15 вв.
49. Замок Фужере в Бретани (Франция). 12—15 вв.
50. Ансамбль Пизы. 11—13 вв.
51. Готическая каркасная конструкция. Схема
52. Собор в Бурже. Конец 12—16 вв. Своды
53. Собор Нотр-Дам в Париже. 2-я пол. 12 — начало 13 в.
54. Собор Нотр-Дам в Париже. Фрагмент бокового фасада. Аркбутаны
55. Собор в Лане. Конец 12 — начало 13 в.
56. Собор в Реймсе. 13 — начало 14 в. Интерьер
57. Сен-Шапель в Париже. 40-е гг. 13 в.
58. Замок Жосселэн (Франция). Конец 14 — начало 16 в. Фрагмент фасада
59. Рака св. Урсулы. 1489 г. Худ. Ганс Мемлинг
60. Аббатство Мон-Сен-Мишель (Франция). 13—15 вв.
61. Собор в Наумбурге (Германия). 2-я пол. 13 в. Интерьер
62. Собор в Кельне (Германия). Интерьер
63. Собор в Кельне (Германия). 13—15 вв.
64. Собор св. Вита в Праге. Середина 14 в.
65. Дом Окуэллс в Беркшире (Англия). 16 в.
66. Собор в Линкольне (Англия). Конец 11 — середина 13 в.
67. Капелла Генриха VII Вестминстерского аббатства в Лондоне. 15 в. Своды
68. Дворец Дожей в Венеции. Начало 14 в.
69. Палаццо Веккио во Флоренции. Начало 14 в. Арх. А. ди Камбио
70. Собор в Орвието (Италия). Начало 14 в.

71. Палаццо Ка д'Оро в Венеции. 1-я пол. 15 в.
72. Аббатство Мон-Сен-Мишель (Франция). Улочка
73. Замок Нант на Луаре (Франция). Зал гвардии. 15 в.
74. Аббатство Мон-Сен-Мишель (Франция). Кавалерский зал. 15 в.
75. Готический интерьер. Миниатюра «Свадебный пир». 1-я пол. 15 в.
76. Замок Ла Бельер (Франция). 14 в. Интерьер
77. Готический интерьер. Миниатюра из цикла «История св. Елены». 14 в.
78. Орнаментальные мотивы готики
79. Готический интерьер. Миниатюра Ван Эйка (?) «Рождение св. Иоанна». Начало 15 в.
80. Комплекс Мазар-и-Шериф (Афганистан). Святилище Али
81. Красный форт в Дели (Индия). 16—17 вв.
82. Мавзолей Тадж-Махал в Агре (Индия). Середина 17 в.
83. Медресе Мадаре-Шах (султана Хусейна) в Исфагане (Иран). Вид мечети
84. Мечеть в Кордове (Испания). 8 в. Интерьер
85. Альгамбра в Гранаде (Испания). Львиный дворик. 14 в.
86. Дворик жилого дома в Мекке (Марокко)
87. Альгамбра в Гранаде (Испания). Интерьер. 15 в.
88. Центральный ансамбль Пекина. Боковой корпус дворца. 17 в.
89. Пекин. Храм молитвы за годовую жатву. Часть ансамбля храма Неба. 1-я пол. 15 в.
90. Пекин. Колокольная башня. 16 в.
91. Интерьер бывшей Императорской библиотеки в Ханчжоу (Китай)
92. Дворец Матсумото (Япония)
93. Пагода монастыря Якусидзи (Япония). 7 в.
94. Императорский дворец в Киото (Япония). Церемониальный зал Сасиден
95. Интерьер японского жилого дома
96. Японский орнамент
97. Софийский собор в Киеве. 11 в. Реконструкция
98. Церковь св. Георгия в Старой Ладогге. 2-я пол. 12 в.
99. Дмитриевский собор во Владимире. 12 в.
100. Успенский собор в Московском Кремле. 15 в.
101. Успенский собор во Владимире. 12 в. Фрагмент фасада
102. Успенский собор в Московском Кремле. 15 в. Интерьер
103. Церковь Вознесения в Коломенском. 16 в.
104. Собор Василия Блаженного в Москве. 16 в.
105. Собор Василия Блаженного в Москве. Фрагмент
106. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове (Ярославль). 17 в.
107. Кирилло-Белозерский монастырь. 16—17 вв. Оборонительные стены. Фрагмент
108. Теремной дворец в Москве. 17 в.
109. Теремной дворец в Москве. 17 в. Интерьер
110. Дом Ошевнева в Кяхтах. 2-я пол. 19 в.

111. Преображенская церковь в Кийках. Начало 18 в.
112. Оспedale Инноченти во Флоренции. 1-я пол. 15 в. Арх. Ф. Брунеллески
113. Палаццо Строцци во Флоренции. 15 в. Арх. Б. да Майано
114. Церковь Сан-Лоренцо во Флоренции. Интерьер. 15 в. Арх. Ф. Брунеллески
115. Палаццо Вендрамин-Калерджи в Венеции. 15 в.
116. Фасад собора Павийской Чертозы (Италия). 15 в. Фрагмент
117. Палаццо Фарнезе в Риме. 16 в. Арх. А. Сангалло-младший
118. Проект собора св. Петра в Риме. Начало 16 в. Арх. Д. Браманте. Реконструкция
119. Палаццо Изеппо да Порто в Виченце (Италия) 16 в. Арх. А. Палладио
120. Вилла Ротонда в Виченце (Италия). 16 в. Арх. А. Палладио
121. Замок Шамбор (Франция). Нач. 16 в.
122. Замок Шатобриан (Франция). 1-я пол. 16 в. Фрагмент фасада
123. Замок Анэ (Франция). 16 в. Центральный портик. Арх. Ф. Делорм
124. Лувр. Западная сторона дворового фасада. Середина 16 в. Арх. П. Леско и скульп. Ж. Гужон. Фрагмент
125. Замок Уоллатон-холл (Англия). Конец 16 в.
126. Банкетная палата дворца Уайт-холл (Англия). 1-я пол. 17 в. Арх. И. Джонс
127. Ратуша в Антверпене. Середина 16 в. Арх. Корнелис Флорис.
128. Мясной рынок в Гаарлеме (Голландия). Начало 17 в. Арх. Л. де Кей
129. Замок герцогов Инфантадо в Гвадалахаре (Испания). 2-я пол. 15 в.
130. Ратуша в Севилье (Испания). 1-я пол. 16 в. Арх. Диего де Рианьо. Фрагмент фасада
131. Эскориал (Испания). 2-я пол. 16 в. Арх. Х.-Б. де Эррера
132. Палаццо Даванцатти во Флоренции. 15 в. Интерьер
133. Палаццо Даванцатти во Флоренции. 15 в. Интерьер
134. Галерея Франциска I в замке Фонтенбло. 1-я пол. 16 в.
135. Интерьер раннего итальянского Возрождения. Картина В. Карпаччо «Сон св. Урсулы». 15 в.
136. Замок Гулен. Конец 15 — начало 16 в. Интерьер
137. Хардвик-холл в Дербишайре. Конец 16 в. Интерьер
138. Итальянские кассоны эпохи Возрождения. 15 в.
139. Мебель для сидения эпохи Возрождения. 15 в.
140. Церковь Иль-Джезу в Риме. Конец 16 в. Арх. Д. Виньола и Д. делла Порта
141. Собор св. Петра в Риме и площадь перед ним. 16—17 вв.
142. Палаццо Кариньяно в Турине. 17 в. Арх. Г. Гварини
143. Вилла Альдобрандини во Фраскатти. Начало 17 в. Арх. Д. делла Порта
144. Замок Во ле Виконт. Середина 17 в. Арх. Л. Лево
145. Замок Мэзон-Лафитт. Середина 17 в. Арх. Ф. Мансар
146. Версальский дворец. 17 в. Арх. Л. Лево и Ж.-А. Мансар
147. Версальский парк. 17 в. Арх. А. Ленотр
148. Восточный фасад Лувра. 2-я пол. 17 в. Арх. А. Перро

149. Отель Матиньон в Париже. 1-я пол. 18 в. Арх. Ж. Куртонн
150. Замок Бленхейм. Начало 18 в. Арх. Д. Ванброу
151. Собор св. Павла в Лондоне. Конец 17 — начало 18 в. Арх. К. Рэн
152. Бельведерский дворец в Вене. 1-я пол. 18 в. Арх. И.-Л. Гильдебранд
153. Церковь св. Иоганна Непомук в Мюнхене. 1-я пол. 18 в. Арх. Е.-К. Азам
154. Цвингер в Дрездене. 1-я пол. 18 в. Один из павильонов. Арх. Д. Пеппельман
155. Дворец Черни в Праге. 2-я пол. 17—1-я пол. 18 в. Арх. Ф. Каратти, М. Канька, А. Лураго
156. Церковь Иль-Джезу в Риме. Роспись купола. Художник Д.-Б. Гаулли. 2-я пол. 17 в. Фрагмент
157. Роспись плафона церкви Игнацио в Риме. 2-я пол. 17 в. Худ. А. Поццо
158. Замок Казерта. Середина 18 в. Парадный вестибюль. Арх. Л. Ванвितелли
- 159, 160. Залы Войны и Мира в Версальском дворце. 2-я пол. 17 в. Арх. Ж.-А. Мансар. Худ. Ш. Лебрэн
161. Овальный зал отеля Субиз в Париже. 1-я пол. 18 в. Арх. Ж. Боффран
162. Интерьер в доме на Вандомской площади в Париже. Середина 18 в. Арх. Ж.-Б. Удри
163. Алтарь «Эль Транспоренте» в соборе Толедо (Испания). 18 в. Арх. Н. Томе
164. Дворец в Вюрцбурге. Парадная лестница. 1-я пол. 18 в. Арх. И.-Б. Нейман
165. Голландский бюргерский интерьер 17 в. Картина худ. П. де Хоха «Бельевой шкаф». 1650 г.
166. Интерьер богатого фламандского дома 17 в. Картина худ. Б. ван Бассена
167. Орнаментальные мотивы позднего барокко (рококо). Лепка
168. Шкаф. 2-я пол. 17 в. (Франция). Мастер А.-Ш. Буль
169. Кресло. 1-я пол. 17 в. (Франция)
170. Кресло. Середина 18 в. (Франция)
171. Стул стиля чиппендейл. Середина 18 в. (Англия)
172. Комод. Середина 18 в. (Франция)
173. Пантеон в Париже. 2-я пол. 18 в. Арх. Ж. Суффло
174. Малый Трианон в Версале. 2-я пол. 18 в. Арх. Ж.-А. Габриэль
175. Арка Звезды в Париже. Начало 19 в. Арх. Ж.-Ф. Шальгрэн
176. Замок Холькхэм. Начало 18 в. Арх. В. Кент
177. Замок Кэдлстон-холл. 2-я пол. 18 в. Арх. Р. Адам
178. Замок Холькхэм. Холл
179. Будуар Марии Антуанетты в замке Фонтенбло. 2-я пол. 18 в.
180. Библиотека Людовика XVI в Версальском дворце. 2-я пол. 18 в.
181. Комната императрицы в замке Мальмезон. Начало 19 в. Арх. Ш. Персье и П. Фонтен
182. Интерьер в стиле ампира. Парма (Италия). 1830-е гг. Акварель
183. Дамский столик работы Ж.-А. Ризенера. Конец 18 в.
184. Комод. Начало 19 в. (Франция)
185. Стол-консоль. Начало 19 в. (Франция)
186. Петровские ворота Петропавловской крепости. Начало 18 в. Арх. Д. Трезини
187. Летний дворец Петра I. 1-я четверть 18 в. Арх. Д. Трезини и А. Шлютер

188. Екатерининский дворец в Пушкине. Середина 18 в. Арх. Ф.-Б. Растрелли
189. Зеленый кабинет в Летнем дворце Петра I. 1-я четверть 18 в.
190. Стол дубовый с ларцом. Начало 18 в.
191. Столик русской работы с росписью и позолотой. Середина 18 в.
192. Тронный зал Екатерининского дворца в Пушкине. Арх. Ф.-Б. Растрелли
193. Диван русской работы. Середина 18 в.
194. Мраморный дворец в Ленинграде. 3-я четверть 18 в. Арх. А. Ринальди
195. Здание Академии наук в Ленинграде. Последняя четверть 18 в. Арх. Д. Кваренги
196. Бывший особняк Разумовского на Гороховом поле в Москве. Конец 18 — начало 19 в. Арх. Н. Львов(?). Фрагмент фасада
197. Здание Биржи в Ленинграде. 1-я четверть 19 в. Арх. Т. де Томон
198. Адмиралтейство в Ленинграде. 1-я четверть 19 в. Арх. А. Захаров. Фрагмент фасада
199. Бывший Михайловский дворец (ныне — Государственный Русский музей) в Ленинграде. 1-я четверть 19 в. Арх. К. Росси
200. Арка здания Главного штаба в Ленинграде. 1-я треть 19 в. Арх. К. Росси
201. Здание университета в Москве. 1-я четверть 19 в. Арх. Д. Жилярди
202. Бывший особняк Хрущевых (Селезневых) в Москве. 1-я четверть 19 в. Арх. А. Григорьев
203. Большая галерея Таврического дворца. Последняя четверть 18 в. Арх. И. Старов
204. Греческий зал Павловского дворца. Начало 19 в. Арх. В. Бренна и А. Воронихин
205. Интерьер Петровского путевого дворца в Москве. Конец 18 в. Арх. М. Казаков. Фрагмент
206. Золотые хоромы бывшего особняка Демидова в Москве. Конец 18 в. Арх. М. Казаков. Фрагмент
207. Усадьба «Нескучное». Арх. Е. Тюрин. Интерьер. Фрагмент потолка
208. Кабинет «Фонарик» в Павловском дворце. Начало 19 в. Арх. А. Воронихин
209. Актный зал университета в Москве. Начало 19 в.
210. Овальный зал усадьбы «Нескучное» в Москве. 30-е гг. 19 в. Арх. Е. Тюрин
211. Мебельный гарнитур красного дерева русской работы. Около 1810 г.
212. Кресло русской работы. 1-я четверть 19 в.
213. Стул крашенный с позолотой. 1809 г. Арх. Л. Руска
214. Здание парламента в Лондоне. 40—50-е гг. 19 в. Арх. Ч. Бэрри
215. Здание Большой оперы в Париже. 60—70-е гг. 19 в. Арх. Ш. Гарнье
216. Здание Большой оперы в Париже. Парадная лестница
217. «Хрустальный дворец» в Лондоне. 50-е гг. 19 в. Арх. Д. Пэкстон
218. Вилла во Флоренции. 1900 г. Арх. Микелаци
219. Столовая в частном доме. Начало 20 в. Арх. Э. Валлэн
220. Интерьер в частном доме. Начало 20 в. Арх. А. Рато
221. Дом в Брюсселе. Конец 19 — начало 20 в. Арх. В. Орта. Фрагмент фасада
222. Вилла Гарш. 1927 г. Арх. Ле Корбюзье
223. Дом-водопад в Пенсильвании. 1937 г. Арх. Ф.-Л. Райт

224. Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке. 1956—1960 гг. Арх. Ф.-Л. Райт
225. Часовня в Роншам. 1956 г. Арх. Ле Корбюзье
226. Здание ЮНЕСКО в Париже. 1950-е гг. Арх. М. Брайер, П. Нерви, Б. Зерфусс
227. Современный интерьер (Франция)
228. Большой Кремлевский дворец. Владимирский зал. 30—40-е гг. 19 в. Арх. К. Тон
229. Будуар в Зимнем дворце. 50-е гг. 19 в. Арх. Г. Боссе
230. Бывший великокняжеский особняк (ныне — Дом ученых) в Ленинграде. 60—70-е гг. 19 в. Арх. А. Резанов
231. Бывший особняк Рябушинского в Москве. Начало 20 в. Арх. Ф. Шехтель
232. Бывший особняк Рябушинского в Москве. Интерьер
233. Бывший особняк Половцева в Ленинграде. 1910-е гг. Арх. И. Фомин
234. Бывший особняк Абамелек-Лазарева в Ленинграде. 1910-е гг. Арх. И. Фомин. Интерьер
235. Пропилеи Смольного. 1920-е гг. Арх. В. Щуко и В. Гельфрейх
236. Здание Госпрома в Харькове. Начало 1930-х гг. Арх. С. Серафимов
237. Дворец культуры завода АМО (ныне автозавод им. Лихачева) в Москве. Начало 1930-х гг. Арх. Воснины
238. Здание Военной академии в Москве. 1930-е гг. Арх. Л. Руднев и В. Мунц
239. Театр в Ростове-на-Дону. Начало 1930-х гг. Арх. В. Щуко и В. Гельфрейх
240. Павильон СССР на Международной выставке 1937 года в Париже. Арх. Б. Иофан и скульпт. В. Мухина
241. Здание Совета Министров УССР в Киеве. 1930-е гг. Арх. И. Фомин
242. Кремлевский Дворец съездов. 1959 г. Арх. М. Посохин совм. с арх. А. Мндоянцем, П. Штеллером, Е. Стамо, Н. Щепетильниковым и др.
243. Проспект Калинина в Москве. 1960-е гг. Арх. М. Посохин совм. с арх. А. Мндоянцем, Г. Макаревичем, Б. Тхором, Ш. Айрапетовым, Ю. Поповым, И. Покровским, А. Зайцевым
244. Здание филиала Всесоюзного музея В. И. Ленина в Ташкенте. 1970 г. Арх. Ю. Болдычев, Е. Розанов, В. Шестопалов
245. Торговый центр в городе Шевченко. Авторы архитектурных сооружений г. Шевченко — арх. А. Коротков, Г. Вылечжанин и др.
246. Здание Совета Экономической Взаимопомощи в Москве. 1967 г. Арх. М. Посохин (руководитель), А. Мндоянц и др.
247. Оперный театр в Вильнюсе. 1974 г. Арх. Н. Бучюте, Ю. Маркеев
248. Дворец искусств им. В. И. Ленина в Алма-Ате. 1971 г. Арх. В. Ким, Ю. Ратушный, Н. Рипинский, Л. Ухоботов и др.
249. Аэропорт Пулково в Ленинграде. 1970-е гг. Арх. А. Жук, Ж. Вержбицкий и др.
250. Гостиница «Прибалтийская» в Ленинграде. 1978 г. Арх. Н. Баранов, С. Евдокимов, В. Ковалев
251. Дворец спорта «Измайлово» в Москве. 1980 г. Арх. И. Гунст, З. Розенфельд, Д. Алексеев, В. Орлов, Д. Сорокин и др.
252. Спортивный комплекс «Олимпийский» в Москве. 1980 г. Руководитель работы — М. Посохин, арх. А. Аранаскас, Б. Тхор, инж. Ю. Рацкевич, Ю. Львовский. Общий вид
253. Гостиничный комплекс «Измайлово». 1980 г. Арх. Д. Бурдин, В. Климов, Ю. Рабаев, З. Церетели

-
254. Станция ленинградского метрополитена «Невский проспект». Арх. С. Майофис и инж. Б. Максимов
255. Гостиница «Прибалтийская» в Ленинграде. Интерьер номера «Апартамент»
256. Кремлевский Дворец съездов. Зрительный зал
257. Дворец спорта «Юбилейный» в Ленинграде. 1967 г. Арх. Г. Морозов, А. Морозов, А. Левханьян, Ф. Яковлев, И. Сусликов, Ю. Елисеев и др. Интерьер
258. Олимпийский крытый велотрек в Крылатском. Москва. 1980 г. Арх. А. Ечеистов, В. Гостев, А. Талалаевский, Н. Воронина, А. Оспенников и др. Интерьер
259. Олимпийский крытый велотрек в Крылатском. Москва. Интерьер
260. Спортивный комплекс «Олимпийский» в Москве. 1980 г. Руководитель работы — М. Посохин, арх. Л. Аранаскас, Б. Тхор, инж. Ю. Рацкевич, Ю. Львовский. Бассейн
261. Отель «Измайлово» в Москве. Холл
262. Центр международной торговли и научно-технических связей с зарубежными странами в Москве. Арх. М. Посохин совм. с арх. В. Кубасовым, П. Скоканом и др. Холл
- На переплете: чертеж из трактата Яна Вредемана де Вриса «Перспектива» (начало XVII в.)

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Абака — верхняя плита дорической капители, имеющая в плане квадратную форму

Айван — открытая галерея с колоннами или портал с большой нишей, перекрытой сводом (в архитектуре средневекового Востока)

Акант — скульптурное изображение листьев одноименного растения. Является важнейшим декоративным элементом коринфского ордера

Акрополь — находящаяся на возвышении крепость греческого города, ставшая его религиозным и политическим центром

Акротерии — украшения над фронтонами в виде скульптуры, треножника, пальметы и др.

Ампи́р — архитектурный стиль Франции начала XIX века. По характеру и времени развития соответствует позднему классицизму

Амфи́простиль — небольшой древнегреческий храмик с четырехколонными портиками на главном и заднем фасадах

Амфи́театр — размещение мест concentрическими, постепенно повышающимися рядами в театрах и других зрелищных сооружениях

Анта́блемент — верхняя горизонтальная, поддерживаемая колоннами часть архитектурного ордера (см.), состоящая из архитрава, фриза и карниза (перечислены в порядке их расположения — снизу вверх)

Анте́фикс — фигурная, вертикально поставленная черепица, располагавшаяся по обрезу кровли

Антре́соль — дополнительный полуэтаж в верхней части основного этажа

Анфи́лада — ряд комнат (залов), расположенных по одной оси и соединенных друг с другом дверями

Ара́беска — сложные и мелкие орнаменты из геометрических и стилизованных мотивов. Арабески применялись в архитектуре арабов. Тот же термин употребляется по отношению к мелким и сложным орнаментальным композициям эпохи Возрождения и последующего времени

Апси́да — полукруглый в плане выступ алтарной стены, завершенный конхой (см.). В пределах апсид в храмах располагались алтари

Арка (или свод) — криволинейное перекрытие проема

Арка подпру́жная — вспомогательная арка, поддерживающая выше расположенный свод, купол или участок стены

Арка́тура — аркатурный пояс или аркатурный фриз — декоративный мотив в виде целого ряда арок. Применяется для оформления фасада

Арка́да — ряд арок, опирающихся на пилоны или колонны

Арку́тан — открытая полуарка, служащая для передачи распора основных сводов, перекрывающих готическое здание, на контрфорс

Архи́вольт — криволинейная тяга, обрамляющая лицевую поверхность арки

Архи́трав — балка, опирающаяся непосредственно на колонны (или пилоны). Нижняя часть антаблемента

Астра́гал — архитектурный облом в виде валика с полочкой. Располагается под капителью колонны

Атла́нт — опора в виде мужской статуи

Атриум — зал в древнеримском доме, имеющий в центре перекрытия большое сквозное осветительное отверстие (компливиум)

Аттик — стенка над антаблементом (см.); впервые стала применяться в римских триумфальных арках

База — опорная часть колонны, полуколонны, пилястры, пилона

Базилика — прямоугольное в плане здание, расчлененное рядами колонн на ряд продольных галерей (нефов). В античную эпоху базилика — общественно-административное здание. В средние века этот тип здания стал использоваться в качестве церкви (отсюда — изменение смысла этого термина).

Балка — сплошной (или составной) стержень, обычно призматической формы, применяемый для перекрытия помещений

Балкон — выступающая площадка на фасаде здания, поддерживаемая консолями

Балюстрада — боковая часть ионической капители, напоминающая свиток

Балюстрада — сквозное ограждение (в виде перил) балконов, галерей, лестниц, крыш

Балюстрада — сквозное ограждение (в виде перил) балконов, галерей, лестниц, крыш

Балюстрада — сквозное ограждение (в виде перил) балконов, галерей, лестниц, крыш

Барельеф — низкий рельеф (части которого выступают над основной плоскостью менее чем на половину своего объема)

Барокко — архитектурный стиль стран Европы XVII и первой половины XVIII века

Бастион — выступающая угловая часть крепостного сооружения; может иметь и самостоятельное оборонительное значение

Бельведер — площадка или помещение наверху здания, служащая для обозрения окружающей местности

Блок (каменный) — кусок естественного (или искусственного) камня, чаще всего призматической формы

Боскет — декоративно подстриженный кустарник (или деревья), одно из составных звеньев системы французского регулярного парка

Бра — художественно оформленный настенный осветительный прибор

Венец — взаимно связанные четыре бревна, составляющие один горизонтальный ряд деревянной рубленой постройки

Вал, валик — античный архитектурный облом (профиль), имеющий в сечении форму полукружности

Вимперг — резной фронтоп над дверным или оконным проемом; применялся в готической архитектуре

Витраж — застекленная поверхность окон или дверей, покрытая просвечивающей живописью. В архитектуре средних веков выполнялся обычно из кусков разноцветного стекла

Волюта — архитектурно-декоративная деталь в форме завитка. Входит в состав ионической и коринфской капителей (см.)

Второстепенная балка — балка, опирающаяся на прогоны (главные балки)

Выкружка — вогнутый античный облом (профиль), имеющий очертания четвертой части окружности

Вут — см. падуга

Галерея — полуткрытое, светлое протяженное помещение, ограниченное или с одной или с двух длинных сторон отдельно стоящими опорами (чаще колоннами)

Гексастильный перистер — перинтер (см.), имеющий на главном и заднем фасадах по шесть колонн

Генплан — генеральный план. Общий план города или отдельных его частей, а также участков местности со схематическими изображениями (в определенном масштабе) зданий, зеленых массивов, магистралей и т. п.

Гипетральный храм — античный храм, освещаемый сверху через гипетральное отверстие в крыше

Гипетральное отверстие — сквозное осветительное отверстие в крыше античных греческих храмов

Гипостильный зал — многоколонный зал, имеющий ряд нефов (см.)

Глава — наружная часть купола в форме луковичы, шлема, конуса

Главная балка — см. прогон

Гобелены — тканые, безворсовые ковры, производившиеся на королевской мануфактуре гобеленов в Париже; аналогичны шпалерам (см. ниже)

Горельеф — высокий рельеф, некоторые части которого выступают по сравнению с основной поверхностью более чем на половину своего объема

Гризайль — клесвая монохромная живопись, применяемая для декоративного оформления стен и потолочных палат, имитирующая скульптурные рельефы

Гурт — см. нервюра

Гусек — античный облом, сечение которого состоит из выкружки (наверху) и полуваля (внизу), непосредственно примыкающих друг к другу

Гутты (капли) — украшение античного антаблемента в виде маленьких усеченных конусов, приклепаяемых к нижней поверхности модульонов (см.) дорического ордера

Дентикулы — зубчики («сухарики»), применявшиеся на антаблементах ионического, коринфского и композитного (сложного) ордеров

Диптер — античный храм, окруженный в отличие от перинтера двумя рядами колонн

Десюдепорт — декоративная живописная или скульптурная вставка над дверью

Донжон — главная башня средневекового замка, являвшаяся жилищем феодала

Дорический ордер — античный архитектурный ордер (см.), отличающийся наиболее тяжелыми пропорциями и имеющий сравнительно простую капитель (см.), состоящую из круглой подушки — эхина и вышележащей плиты — абаки

Доугун — особые кронштейны в китайской архитектуре, поддерживающие вынос кровли

Дрессуар — поставец, изделие мебели поздней готики

Жирандоль — настольный светильник с центральной (чаще цветной) балясиной и хрустальным убором; обычно имеет полукруглую в плане форму

Закомара — дугообразное полукруглое завершение верхней части одного прясла стены древнерусской церкви, соответствующее форме внутреннего свода

Замок (замковый камень) — клинчатый камень, завершающий свод (самый верхний в нем)

Звонница — колокольня в древнерусской архитектуре; в более раннее время строилась в виде массивной плоской стены со сквозными проемами наверху, в которых и подвешивались колокола

Зиккурат — многоярусная ступенчатой формы храмовая башня (в архитектуре Вавилона и Ассирии)

Зофорный фриз — непрерывный фриз в виде ленты в античных сооружениях, иногда покрывавшийся рельефными изображениями

Израец — покрытые поливой керамические облицовочные плитки

Иконостас — стенка, отделявшая алтарь от остальной части церкви, на которой располагались иконы

Импост — горизонтальная тяга в виде карниза, отделявшая арку от поддерживающего ее столба или стены

Инкрустация — украшение предмета, сделанного из одного материала врезанными изображениями или орнаментом, выполненными из другого материала

Интарсия — деревянная инкрустация

Интерьер — архитектура внутренних помещений здания

Интерколоний — промежуток между двумя колоннами

Ионик — античный орнамент, применявшийся в ионическом и коринфском ордерах. Имеет вид яйцевидных форм, чередующихся с обращенными вниз стрелками

Ионический ордер — античный архитектурный ордер, более легкий по сравнению с дорическим. Ионическая колонна имеет характерную капитель (см.), образуемую двумя повернутыми вниз спиральными волютами (см.)

Кабинет — декоративный шкаф, чаще всего для хранения бумаг, использовавшийся и как бюро

Каблук — античный облом, сходный с гуськом, но имеющий обратный порядок (полувал — наверху и выкружка — внизу)

Кампанिला — колокольня в западноевропейской (итальянской) архитектуре

Канделябры — декоративно обработанные переносные настольные светильники для нескольких свечей

Каннелюры — вертикальные желобки на стволах колонн, пилонов или пилястр

Капелла — католическая часовня

Капитель — верхняя завершающая часть колонны, пилона или пилястры

Карнизада — опора в виде женской фигуры

Карниз — выступающий вперед край крыши; предназначен для защиты от дождя стен. Верхняя часть антаблемента. Карниз делится в свою очередь на три основные части (снизу вверх): поддерживающую, слезник и венчающую

Кассоне — декоративно оформляемые сундуки эпохи Возрождения для хранения бытовых предметов

Картуз — скульптурно, орнаментально оформленный герб на фасаде здания

Квадр — тесаный камень, имеющий призматическую форму

Квадрига — объемное изображение колесницы, запряженной четверкой лошадей, помещаемой на аттиках здания. В античной римской архитектуре увенчивала триумфальные арки

Кессоны — небольшие углубления на поверхности потолка или свода, имеющие чаще всего квадратную форму

Классицизм — стиль европейской архитектуры второй половины XVIII — начала XIX века. Архитектурно-декоративные формы классицизма основаны на мотивах античной (классической) архитектуры

Кокосник — декоративное завершение стен церквей, аналогичное законам, иногда с заостренным верхом

Колонна — архитектурно обработанный круглый в сечении опорный столб, состоящий из ствола и дополняющих его сверху и снизу капители (см.) и базы (см.)

Колоннада — ряд колонн, расположенных по прямой или кривой линии и поддерживающих антаблемент (см.)

Конек — верхнее горизонтальное ребро (перелом) крыши, образуемое пересечением ее двух скатов

Консоль — см. кронштейн

Контрфорс — вертикальный выступ стены, противодействующий силе распора

Конха (полукупол) — свод в виде одной четвертой части шаровой поверхности

Коринфский ордер — третий наряду с дорическим и ионическим (см.) ордер античной архитектуры, самый легкий и изысканный по своим пропорциям. Коринфская колонна имеет высокую корзинобразную капитель

Коровый свод с распалубками — образуется путем пересечения под прямым углом коровового свода другими корововыми сводами, но меньшего пролета и меньшей высоты

Косоур — наклонно размещенная балка, перекинутая между площадками лестницы, на которую в свою очередь укладываются лестничные ступени

Креповка (раскреповка) — сравнительно небольшой выступ стены, антаблемента, карниза

Кронштейн — подпора типа балки, выпущенная из стены (или прикрепленная к стене); служит для поддержания какой-либо выступающей части (карниза, балкона, скульптуры)

Купол — свод, образуемый путем вращения кривой (дуги, окружности и др.) вокруг вертикальной оси

Курватура — легкая кривизна очертаний античной колонны, придаваемая ей для усиления пластической выразительности

Курдонер — парадный полураскрытый двор перед зданием, ограниченный главным и двумя боковыми его корпусами

Лантерна — световой фонарик, служащий завершением купола

Лоджия — помещение, открытое с одной или нескольких сторон. Обычно представляет собой балкон, углубленный в тело здания

Лопатка — вертикальный плоский и узкий выступ на стене, напоминающий пилястру (см.), но не имеющий, в отличие от нее, базы и капители

Люкарна — чердачное окно

Лучковый фронтон — фронтон сегментовидной формы, напоминающий по своим очертаниям натянутый лук

Майолика — изделия из фаянса, покрытые глазурью

Мансарда — используемые для жилья или иных целей чердачные помещения

Маркетри — один из способов интарсии, распространенный в английской мебели конца XVII века, узкая, обрамляющая полоска набора

Марш лестничный — часть лестничной конструкции, соединяющая две очередные площадки

Маскарон — скульптурная деталь в виде маски

Машкули — выступ в верхней части крепостной стены и башни, поддерживаемый кронштейнами или небольшими арочками с вертикально направленными отверстиями в них (для стрельбы и метания камней с целью защиты подошвы стены)

Меандр — античный орнамент геометрического рисунка в виде ломаной или кривой, спирально закручивающейся линии

Медресе — мусульманская духовная школа

Мечеть — мусульманское культовое сооружение

Мезонин — жилая надстройка над средней частью обычно небольшого дома

Минарет — башня у мечети, служащая для призыва верующих на молитву

Михраб — ниша (алтарная) в мечети

Модульон — архитектурная деталь в виде небольшого кронштейна, поддерживающая слезник карниза

Мозаика — изображение (или орнамент), составленное из маленьких кусочков мрамора или смальты (стекла)

Моноптер — античный храм круглой формы, обрамленный колоннами

Наличник — обрамление дверного или оконного проема

Наос (целла) — святилище древнегреческого храма

Нервюра (гурт) — профилированное ребро готического свода

Неф — часть сооружения (в виде галереи), отделенная от других рядом колонн

Обелиск — каменный прямоугольный, несколько суживающийся кверху столб с пирамидально заостренным завершением. Впервые появился в Древнем Египте

Облом — архитектурный профиль (полочка, гусек и пр.)

Обшивка тесом — облицовка деревянного здания досками

Обрешетка — покрытие из деревянных (или иных) планок, укрепляемое на стропилах и служащее в свою очередь для настила кровли

Опалубка — деревянная съемная форма, применяющаяся при бетонных работах

Ордер — порядок в расположении частей античных (древнегреческих и древнеримских) зданий. Главное в ордере — стоящие на ступенчатом основании колонны, выше колонн располагается перекрытие — антаблемент

Орнамент — лепные и живописные мелкомасштабные изображения, применяющиеся для украшения зданий. Орнаментальные мотивы носят чаще всего геометрический или растительный характер

Орхестра — круглая и полукруглая площадка в древнегреческом театре, занимающая в нем центральное положение и предназначенная для выступления хора

Пагода — культовое сооружение Китая

Падуга (вут) — криволинейная поверхность над карнизом в комнатах и залах, служащая переходом от стены к поверхности потолка (плафона)

Палаццо — дворец, городской особняк в Италии

Пальметта — скульптурный или живописный орнамент в виде пучка симметрично расположенных узких листьев

Панель — 1) нижняя часть стены, нередко во внутренних помещениях, отделанная под дерево и члененная рамками-филенками; 2) тротуар; 3) крупная панель в современном строительстве — больших размеров часть здания

Пандус — наклонная плоскость, заменяющая лестницу

Павильон — небольшое сооружение обычно паркового характера

Панно — часть поверхности стены, потолка, двери, обрамленная рамкой и покрытая живописью или рельефом

Парапет — невысокая стена, применяющаяся для ограждения крыш, террас, площадок

Парус — конструкция треугольных очертаний, посредством которой осуществляется переход от прямоугольного основания к купольному покрытию здания. В церковных сооружениях четыре паруса поддерживают барабан купола

Периптер — античный храм, окруженный со всех четырех сторон колоннами

Перистиль (перистильный двор) — двор, ограниченный по сторонам колоннадой

Пештак (см. айван) — портал с большой нишей, служащий входом в мусульманские здания

Пинакль — башенки, завершенные шпилями; применялись в готических сооружениях для увенчания контрфорсов

Подиум — высокое подножие здания (типа пьедестала с лестницей на переднем фасаде)

Подклет — нижний, непосредственно связанный с землей, этаж здания в древнерусской архитектуре, используемый обычно для хозяйственных целей

Полочка — античный облом в виде узкого прямоугольного горизонтального выступа

Пронаос — полуоткрытая входная часть античного храма

Полуколонна — колонна, выступающая из стены по всей своей высоте на половину диаметра

Пилон — столб обычной прямоугольной в плане формы

Пилоны египетского храма — массивные парные башни, оформляющие главный фасад египетского храма; имеют форму плоских усеченных пирамид

Пиястра — плоский прямоугольный в плане выступ стены, обработанный в виде колонны с капителью и базой

Плафон — поверхность потолка

Портал — архитектурно обработанный вход в здание

Портик — 1) колоннада, ограничивающая расположенную за ней галерею; 2) колоннада, служащая входом в здание

Пролет — расстояние между опорами

Пропилея — монументальные ворота

Прогоп — главная балка (см.), на которую в свою очередь укладываются второстепенные балки. Главная балка непосредственно укладывается на опорные части (пилоны, колонны, стены)

Простиль — небольшой греческий храм с четырьмя колоннами на главном фасаде

Псевдоперитер — римский храм, имеющий портик только на главном фасаде; остальные его фасады или вовсе не имеют колонн или оформлены полуколоннами или пиястрами

Пята — нижняя, опорная часть арки, свода

Пьедестал — подножие (основание) колонны, статуи, вазы

Распалубка — часть цилиндрической поверхности свода, имеющая в плане форму треугольника или языка. Образуется путем пересечения двух равных или неравных коробовых сводов

Распор — горизонтальная сила, возникающая в сводчатой конструкции

Ратуша — здание городского самоуправления

Ренессанс (или стиль Возрождения) — стиль западноевропейского зодчества XV—XVI веков, основанный на возрождении античных (древнегреческих и древнеримских) архитектурных форм

Ризалит — часть здания, выступающая за основную линию фасада

Роза — круглый оконный проем на фасадах средневековых храмов

Рококо — стиль французской архитектуры первой половины XVIII века, представляющий собой позднюю стадию барокко (см.). Рококо отличается от барокко мелкомасштабностью своих форм (в частности орнамента)

Ростральная колонна — колонна, ствол которой украшен рострами — фигурными изображениями носовых частей кораблей

Ротонда — круглое здание, перекрытое куполом

Руст (рустовка) — способ обработки стены большими камнями-квадрами или их имитацией

Сандрик — небольшой карниз над окнами или дверью

Саркофаг — монументально оформленная гробница

Свая (сваи) — стержень, вбиваемый в грунт с целью его уплотнения и служащий основанием для фундамента здания

Свод — перекрытие, имеющее криволинейные очертания и порождающее горизонтальное давление — распор

Свод веерный — имеющий нервюры, начинающиеся в пределах одного угла и расходящиеся в виде веера

Свод зеркальный — сомкнутый свод (см.), верхняя часть которого срезана горизонтальной плоскостью

Свод клинчатый — выложенный из камней или кирпичей, размещенных радиально (по отношению к центру свода)

Свод коробовый — наиболее простой вид свода, образующая которого представляет собой дугу одного или нескольких радиусов

Свод крестовый — образующийся путем пересечения под прямым углом двух равных коробовых (цилиндрических) сводов

Свод ложный — безраспорное перекрытие, образованное путем постепенного напуска (внутри) горизонтальных рядов кладки

Свод полуциркульный — коробовый свод, образующая которого представляет собой полуокружность

Свод парусный — образующийся путем отсечения от сферического (или параболического) купола четырех равных полусегментов (в нижней его части)

Свод сомкнутый — образующийся из четырех лотков; применяется для перекрытия прямоугольных (главным образом квадратных) помещений

Свод стрельчатый — состоящий из двух дуг, пересекающихся под углом

Свод цилиндрический (коробовый) — имеющий форму цилиндрической поверхности, ось которого расположена горизонтально

Сграффито — разновидность декоративной росписи, когда на стену наносится слой сырой штукатурки, на который накладываются слои разноцветной штукатурки. При помощи скребков штукатурка процарапывается (в соответствии с рисунком) на различную глубину, чтобы получилась цветная картина

Секос — святилище (в египетском храме)

Сима — желоб для стока дождевой воды над карнизом античного храма

Слезник — выносная плита — основная часть карниза

Софит — архитектурно обработанная поверхность потолка

Сталактиты — декоративная форма, применявшаяся для оформления сводов в мусульманской архитектуре и напоминающая природные сталактиты

Стела — вертикальная каменная плита с надписями или изображениями (в античном мире служила надгробным памятником)

Стенники — медные пластины или зеркала — круглые или фигурные с прикрепленными к ним свечниками; навешивались на стены, аналогичны бра (см. выше)

Стилобат — трехступенчатое основание древнегреческого храма

Стойка — столб, служащий опорой перекрытию

Стропила — конструкция, поддерживающая скаты крыши

Стюк (стук) — высшего качества твердая гипсовая штукатурка, обрабатываемая иногда резьбой или оформляемая в виде искусственного мрамора

Субструкция — опорная конструкция, служащая основанием сооружению

Сфинкс — мифическое существо в Древнем Египте, сочетающее в себе части тела человека и животного

Таблинум — комната в римском доме, располагавшаяся за атриумом, стены которой обычно покрывались росписями

Тення — горизонтальная тяга типа полочки, завершающая сверху архитрав

Театрон — часть античного театра, служащая для размещения зрителей

Термы — древнеримские бани, в которых помимо собственно банных помещений были и другие — спортивные, предназначенные для отдыха и пр.

Терраса — архитектурно оформленная открытая или полуоткрытая площадка, чаще всего примыкающая к зданию

Тимпан — основная, западающая вглубь часть античного фронтона, обрамленная со всех сторон карнизом

Торшер — светильник типа канделябра, стоящий на полу или на низкой подставке

Трехчетвертная колонна — колонна, выступающая из массива стены более чем на половину (примерно на три четверти) своего диаметра

Тромп — особый вид сводчатой конструкции, применяемой для перехода от квадратного основания сооружения к круглой или многоугольной купольной его части. В отличие от паруса, являющегося частью сферической поверхности, тромы чаще всего имеет форму части конуса. Тромпы особенно характерны для средневековой архитектуры стран Азии и Закавказья

Трансепт — поперечная часть (или поперечный неф) базиликального средневекового храма

Трельяж — легкая решетка, используемая как каркас для вьющейся зелени

Триглиф — элемент дорического фриза в виде слабо выступающей вперед плиты с вертикальными врезами. Триглифы чередуются с метопами

Тяга — тонкий горизонтальный выступ (типа карниза) на стене

Фасад — внешний вид, внешняя поверхность наружных стен здания

Фахверк — каркасная система, состоящая из связанных между собой деревянных брусьев — стоек, балок и подкосов, промежутки между которыми заполняются кирпичом и другими материалами. Фахверк особенно характерен для средневековой архитектуры

Ферма (стропильная) — плоская решетчатая конструкция треугольных или иных очертаний, служащая для перекрытия больших помещений

Финал — фигурный шпиль, увенчивавший пинакли (см.) готических сооружений

Филенка — небольшой участок стены, двери, пилястры, обведенный рамкой

Форум — торговая и общественная площадь древнеримского города

Фреска — живопись по штукатурке водяными красками на стене или на перекрытии

Фриз — 1) средний из трех главных элементов антаблемента (см.); 2) ленточная скульптурная или живописная композиция

Фуст — ствол колонны

Фронтон — верхняя часть фасада в виде треугольника, ограниченная двумя скатами крыши

Фундамент — нижняя опорная часть сооружения, скрытая под землей

Царьга — дощатая рама, соединяющая ножки столов или стульев

Целла (наос) — святилище античного храма

Цоколь — подножие здания, памятника, колонны (обычно в виде невысокой, слабо выступающей горизонтальной полосы, располагающейся непосредственно над землей)

Шатер — высокое остроконечное покрытие древнерусских зданий в виде четырех- или восьмиугольной пирамиды

Шелыга — линия, соединяющая верхние точки свода

Шипец — верхняя, в основе треугольная часть фасадной стены, ограниченная двускатным покрытием и не отделяемая снизу карнизом. Термин этот чаще всего применяется по отношению к средневековым и более поздним зданиям

Шов — плоскость соприкосновения двух камней (или кирпичей) в кладке

Шпалера — тканый безворсовый ковер с сюжетными и орнаментальными изображениями, служащий для навески на стены помещений

Эдикула — ниша, обрамленная парой колонн, полуколонн или пилястр, увенчанных фронтоном

Экседра — 1) полукруглая ниша большого размера, завершенная конхой; 2) полукруглый павильон, завершенный конхой

Экстерьер — внешний облик здания

Эмпоры — открытая в главный неф галерея типа хор, расположенная над боковыми нефами церкви

Энтазис — легкая припухлость ствола колонны (примерно на $\frac{1}{3}$ ее высоты)

Эркер — часть внутреннего объема здания, вынесенная за пределы его наружных стен и выступающая на фасаде в виде закрытого балкона

Эхин — нижняя часть дорической капители в виде плоской круглой подушки

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Ленин В. И. О культуре и искусстве. Сб. статей. М., 1976.
- Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. Сб. статей. М., 1976.
- Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства.— Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 21.
- Аркин Д. Е. Образы архитектуры. М., 1941.
- Аркин Д. Е. Париж. М., 1937.
- Ащепков Е. А. Русское деревянное зодчество. М., 1950.
- Бартенев И. А. Зодчие итальянского Ренессанса. Л., 1936.
- Бартенев И. А. Форма и конструкция в архитектуре. Л., 1968.
- Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII—XIX вв. Л., 1977.
- Баумгартен Ф., Поланд Ф., Вагнер Р. Эллипсическая культура. СПб., 1914.
- Баумгартен Ф., Поланд Ф., Вагнер Р. Эллинистическо-римская культура. СПб., 1914.
- Белявская В. Ф. Росписи русского классицизма. Л.— М., 1940.
- Бирюкова Н. Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII вв. Л., 1972.
- Блаватский В. Архитектура древнего мира. М., 1938.
- Бондаренко И. Е. Архитектурные памятники Москвы. М., 1904—1905. вып. 1—3.
- Бондаренко И. Е. Подмосковные дворцы XVIII века. СПб., 1911.
- Бронштейн С. С. Архитектура города Пушкина. М., 1940.
- Брунов Н. И. Пропорции античной и средневековой архитектуры. М., 1936.
- Брунов Н. И. Греция. М., 1938.
- Брунов Н. И. Альбом архитектурных стилей. М., 1937.
- Брунов Н. И. Дворцы Франции XVII и XVIII веков. М., 1938.
- Брунов Н. И. Рим. Архитектура эпохи барокко. М., 1938.
- Бунин А. В. Архитектура городских ансамблей. Ренессанс. М., 1935.
- Бунин А. В., Круглова М. Г. Архитектурная композиция городов. М., 1940.
- Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. М., 1979, т. 1, 2.
- Венеция. Архитектурные памятники. М., 1938.
- Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. М., 1978.
- Всеобщая история архитектуры. Учебник. В 2-х томах. М., 1958—1963.
- Всеобщая история архитектуры. В 12-ти томах. Гл. ред. редколл. Н. В. Баранов. М., 1958—1972.
- Гартман К. О. История архитектуры. М., 1936, т. 1, 2.
- Гримм Г. Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. М., 1939.
- Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. М., 1934.
- Денике Б. П. Китай. М., 1935.

- Денике Б. П. Япония. М., 1935.
- Засыпкин Б. Н. Архитектура Средней Азии. М., 1948.
- Зубов В., Петровский А. Архитектура античного мира. М., 1940.
- Историческая панорама Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1905—1914, ч. 1—10.
- История искусства зарубежных стран. М., Изд. Академии художеств СССР. 1962—1982. т. 1 (2-е изд.) — 3.
- История искусства народов СССР. В 9-ти томах. М., Изд. Академии художеств СССР. 1971—1982.
- История русской архитектуры. М., 1956, 2-е изд.
- История русского искусства. Под ред. И. Грабаря. М., 1909—1916, т. 1—4.
- История русского искусства. В 13-ти томах. Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1953—1964.
- История русского искусства. М., Изд. Академии художеств СССР, 1960. т. 1—2.
- История русского искусства. М., 1980, изд. 2-е.
- Кес Д. Стили в мебели. Будапешт, 1979.
- Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978.
- Кучумов А. М. Убранство русского жилого интерьера XIX века. Л., 1977.
- Летаруйи П. Архитектурные памятники Рима эпохи Возрождения. М., 1940.
- Лоренц Н. Ф. Орнамент всех времен и стилей. СПб., 1898.
- Малицкая К. М. Испания. М., 1935.
- Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. Л.— М., 1961.
- Михаловский И. Б. Архитектурные формы античности. М., 1949.
- Москва. Памятники архитектуры. Текст: М. Ильин и Е. Кириченко. М., 1973—1977, т. 1—3.
- Осипов Л. Г., Сербинович П. П., Красенский В. Е. Гражданские и промышленные здания. М., 1962.
- Очерки истории строительной техники России XIX — начала XX века. Редколл.: В. В. Большаков, А. И. Власюк, Л. М. Костиков, Г. М. Людвиг (гл. ред.), Г. М. Щербо. М., 1964.
- Памятники архитектуры (альбом). Сост. Д. Аркин и Н. Брунов. М., 1935.
- Памятники архитектуры Ленинграда (альбом — монография). Авт.: А. Н. Петров, Е. А. Борисова, А. П. Науменко, А. В. Повелихина, гл. ред. Г. Н. Булдаков. Л., 1975, изд. 4-е.
- Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. Л., 1981.
- Русское декоративное искусство. Под ред. А. И. Леонова. М., 1962—1965, т. 1—3.
- Раафат А. А. Железобетон в архитектуре. М., 1963.
- Соболев Н. Н. Стили в мебели. М., 1939.
- Соколов Г. И. Олимпия. М., 1980.
- Соколова Т. М. Орнамент — почерк эпохи. Л., 1972.
- Соколова Т. М. Очерки по истории художественной мебели XV—XIX вв. Л., 1967.
- Тарановская М. З. Карл Росси. Л., 1980.
- Тверской Л. М. Русское градостроительство до конца XVII века. М.— Л., 1953.
- Тюляев С. Архитектура Индии. М., 1939.
- Тяжелов В. Н. Малая история искусств. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. М., 1981.

- Уиттик А. Европейская архитектура XX века (пер. с англ.). М., 1960.
- Ференци Б. К. Вена. М., 1960.
- Ференци Б. К. Очерки по искусству средневековья Франция. М., 1936.
- Чубова А. П. Древнеримская живопись. Л., 1967.
- Шишко Л. П. Части зданий. М., 1929.
- Шквариков В. А. Градостроительство. М., 1945.
- Шуази О. История архитектуры. М., 1937, т. 1, 2.
- Ястребицкая А. Л. Западная Европа XI—XIII веков. Эпоха. Быт. Костюм. М., 1978.



1

2

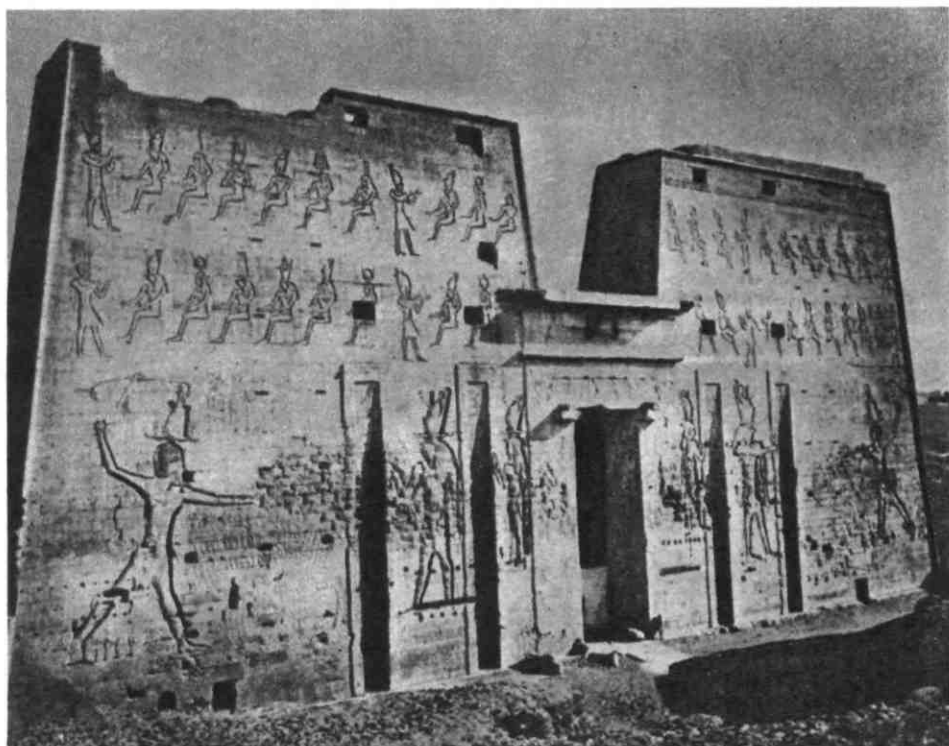


1. Кромлех. Стоунхендж (Англия). Эпоха бронзы. Ориентировочно 1900—1600 гг. до н. э.

2. Нижний заупокойный храм при пирамиде Хефрена в Гизе. IV династия. 27 в. до н. э. Интерьер. Современное состояние

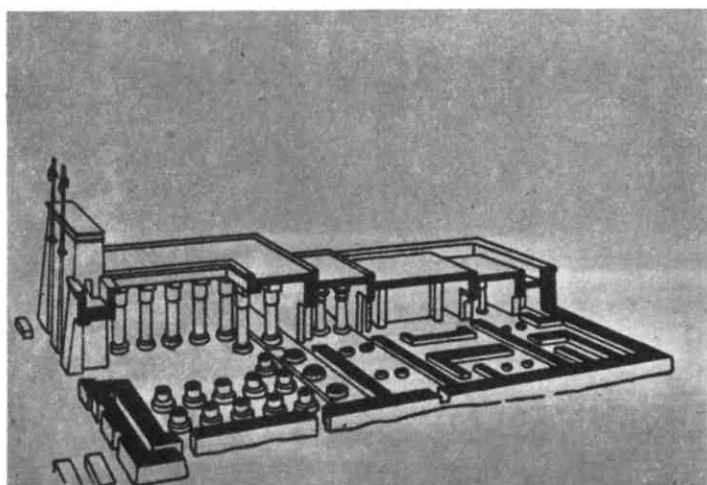
3. Пирамида Хеопса и Большой сфинкс Хефрена в Гизе. IV династия. 27 в. до н. э.





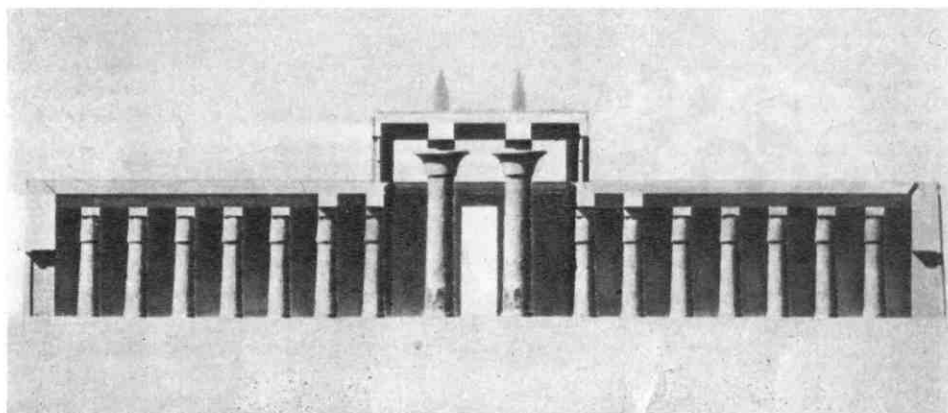
4

5



4. Входные пилоны
египетского храма
Нового царства

5. Храм бога Хонсу в
Карнаке. XX дина-
стия. 12 в. до н. э.
Реконструкция



6

7



6. Поперечный разрез Большого гипостильного зала храма Амона в Карнаке. XVIII—XIX династии. 15—13 вв. до н. э. Реконструкция

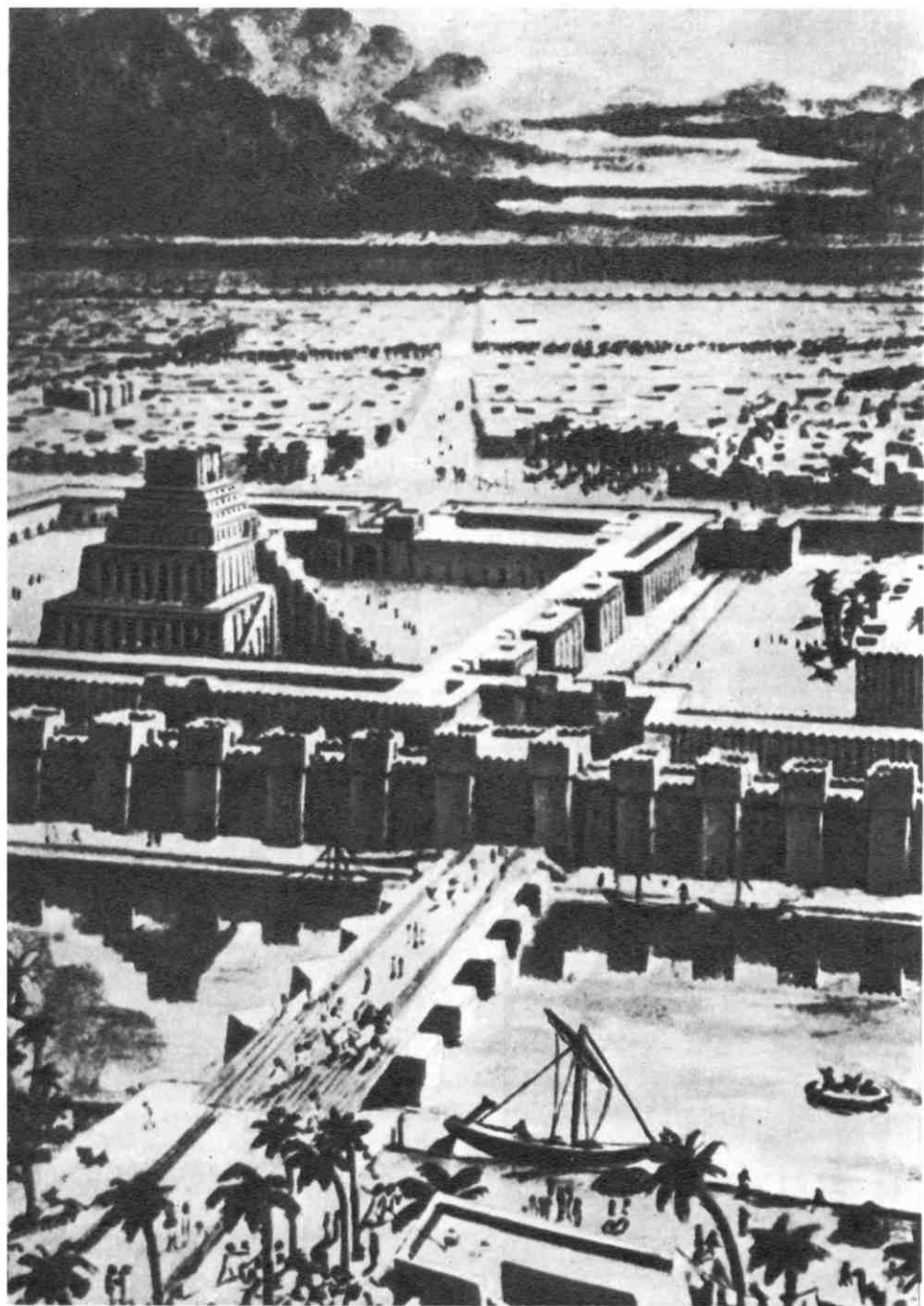
7. Рельеф на крышке ларца из гробницы Тутанхамона. XVIII династия. 14 в. до н. э.

8



8. Деревянный комод из гробницы Тутанхамона. XVIII династия. 14 в. до н. э.

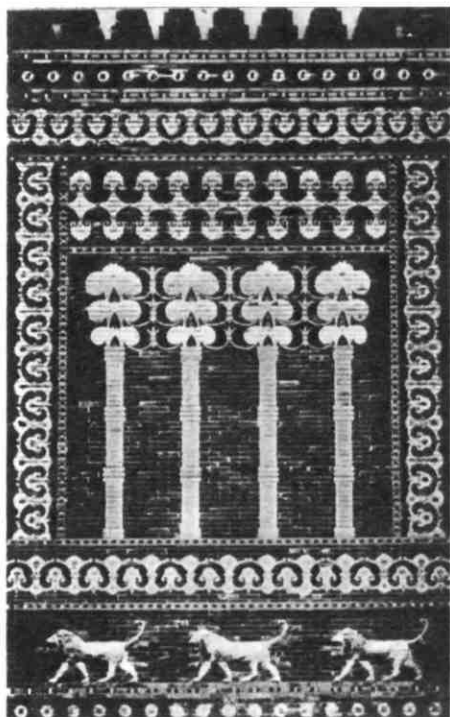
9. Общий вид центральной части города Вавилона. 6 в. до н. э. Реконструкция





10

11



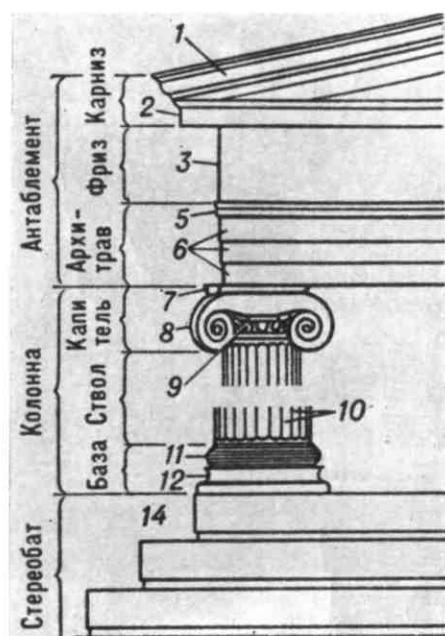
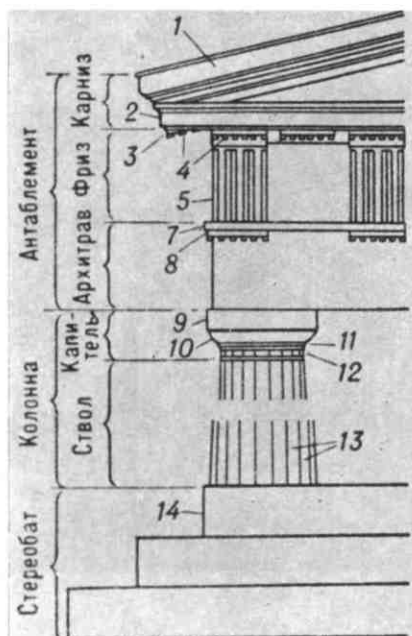
12



10. Город Дур-Шаррукен. Дворец Саргона II. 8 в. до н. э. Реконструкция

12. Ворота богини Иштар в Вавилоне. 6 в. до н. э. Реконструкция

11. Фрагмент стены тронного зала Старого дворца в Вавилоне. 580 г. до н. э.

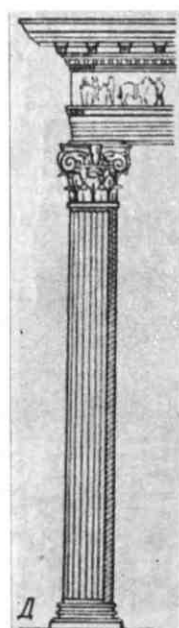
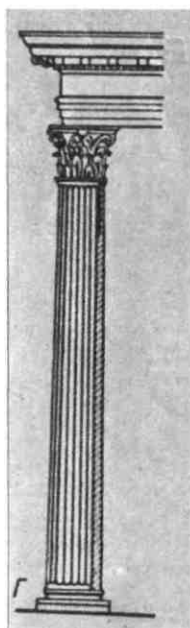


13. Дорический ордер

14. Ионический ордер

15. Коринфский ордер

16. Композитный ордер

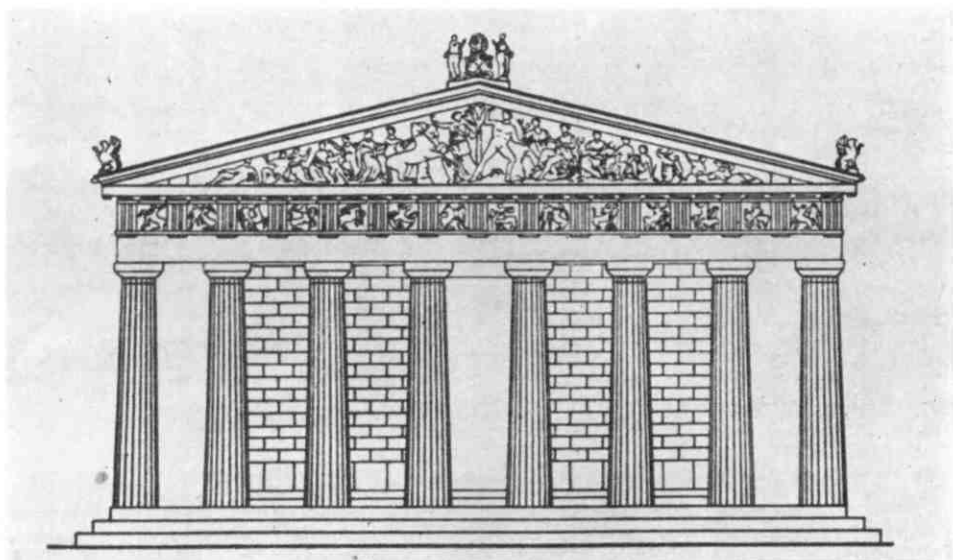




17

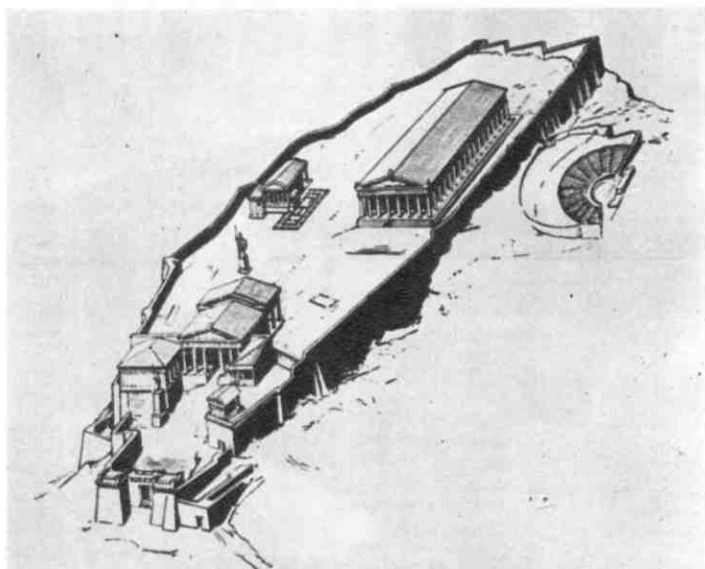
18





19

20



17. Храм Геры (II) в Пестуме. Начало 5 в. до н. э.

18. Парфенон на Афинском акрополе. 447—432 гг. до н. э. Арх. Иктий и Калликрат

19. Парфенон. Западный фасад. Ортогональ

20. Афинский акрополь. 5 в. до н. э. Реконструкция

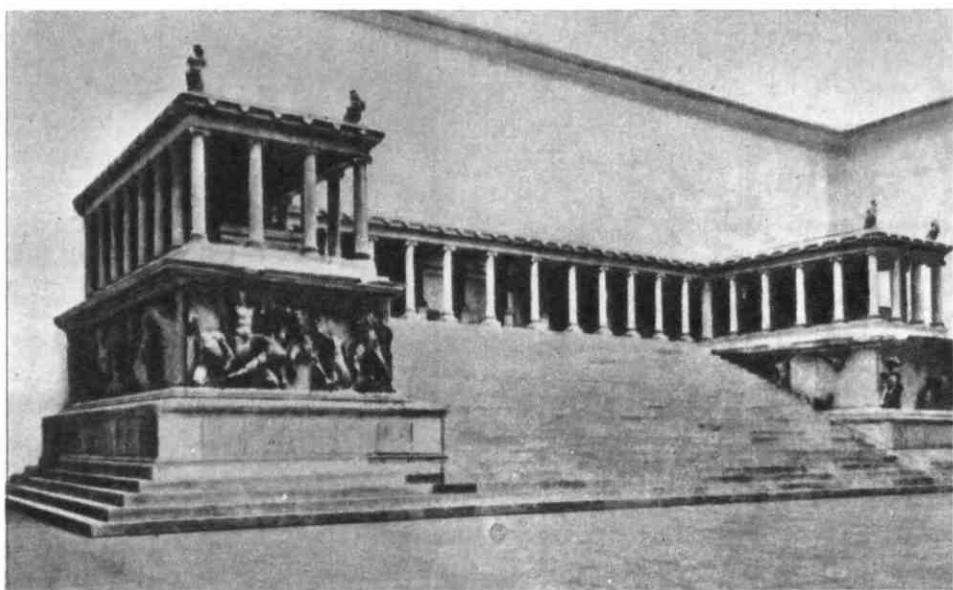
21. Афинский акрополь. Современный вид





22

23





24

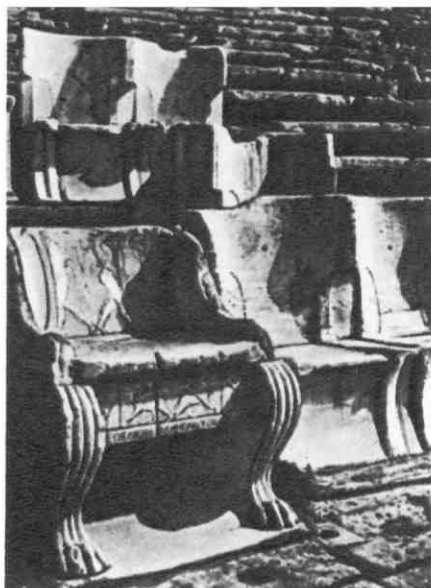
25

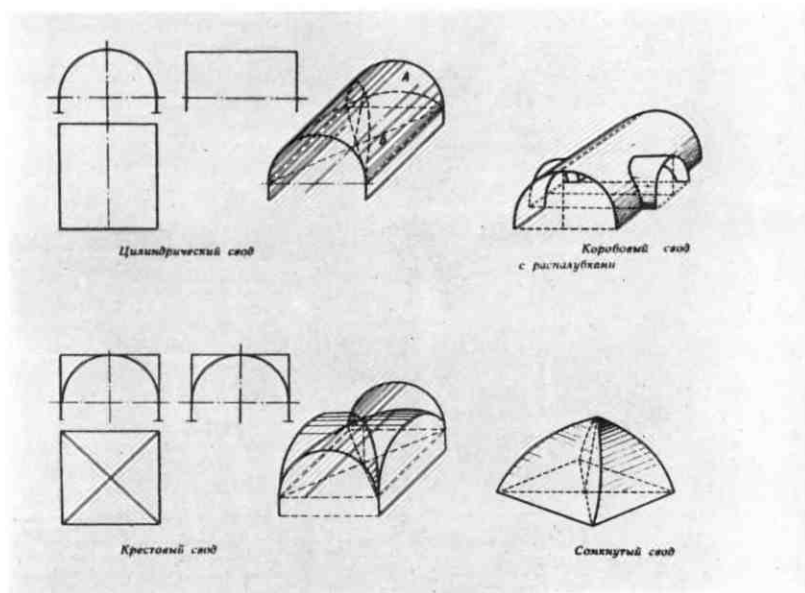
22. Эрехтейон на Афинском акрополе. 421—406 гг. до н. э. Арх. Архилох и Филокл

23. Алтарь Зевса в Пергаме. 180 г. до н. э.

24. Театр Диониса в Афинах. 4 в. до н. э.

25. Театр Диониса в Афинах. Кресла для почетных граждан

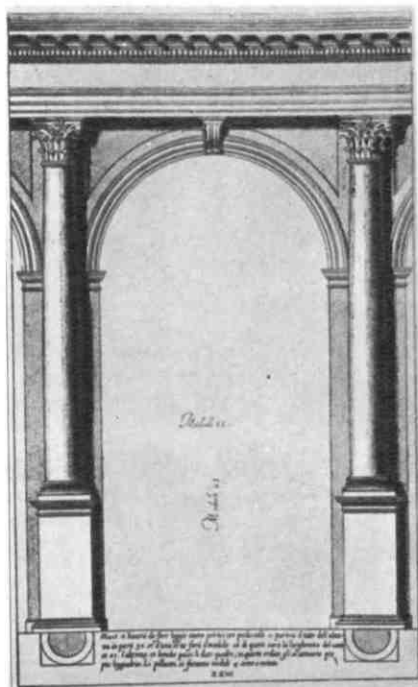




26

26. Типы сводов

27. Римская ордерная аркада («архитектурная ячейка»). По Виньоле



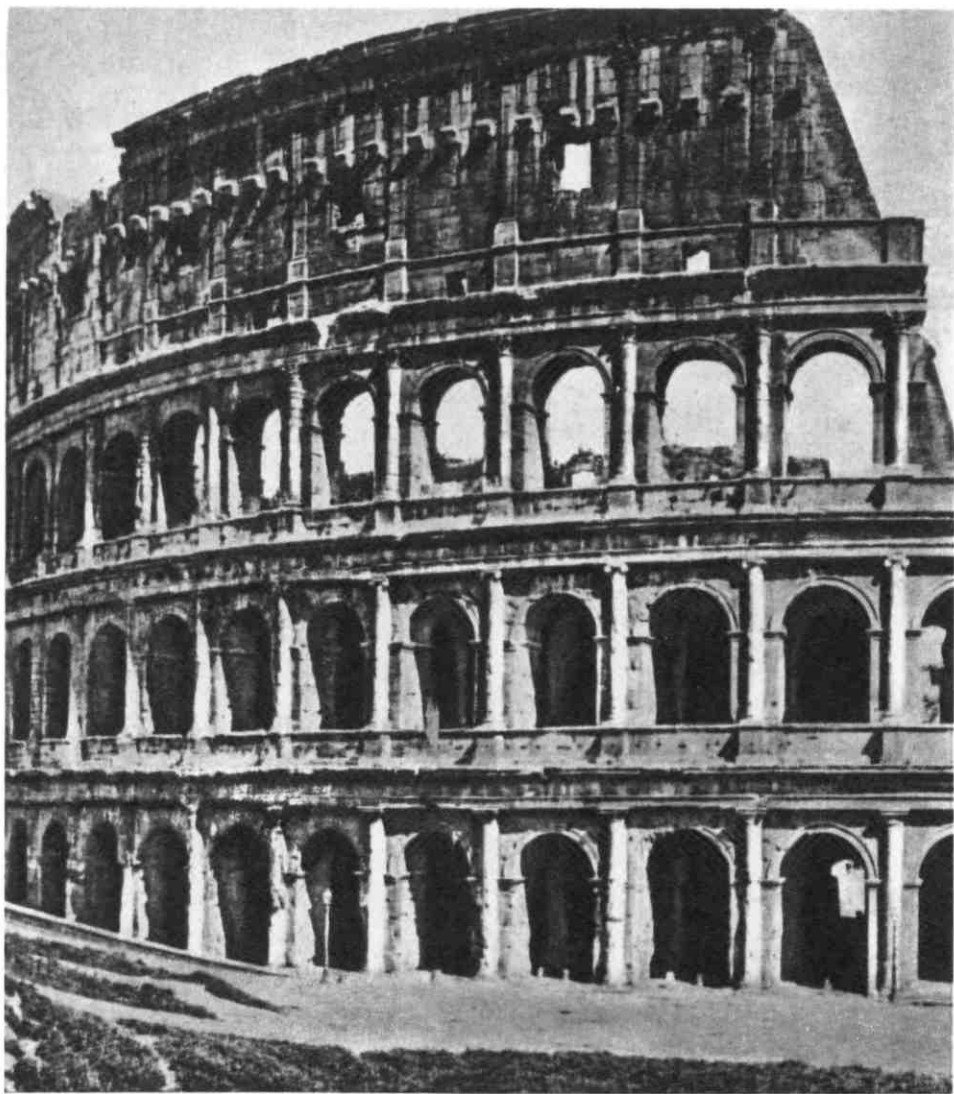
27



28

29





28. Форум Романум в Риме. 4 в. до н. э.—4 в. н. э. Реконструкция

29. Арка Септимия Севера на форуме Романум. Начало 3 в.

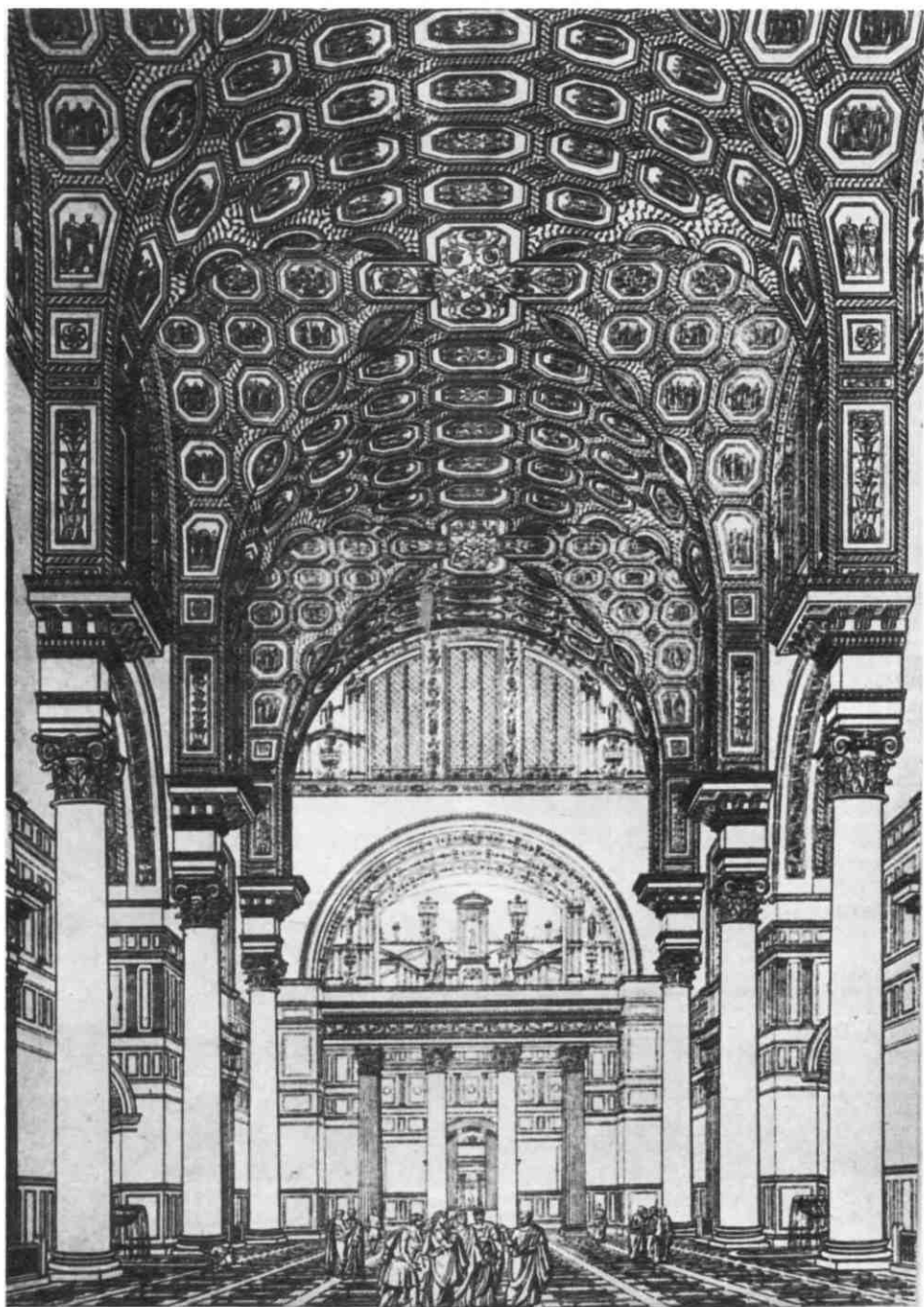
30. Колизей в Риме. 70—90-е гг. 1 в.

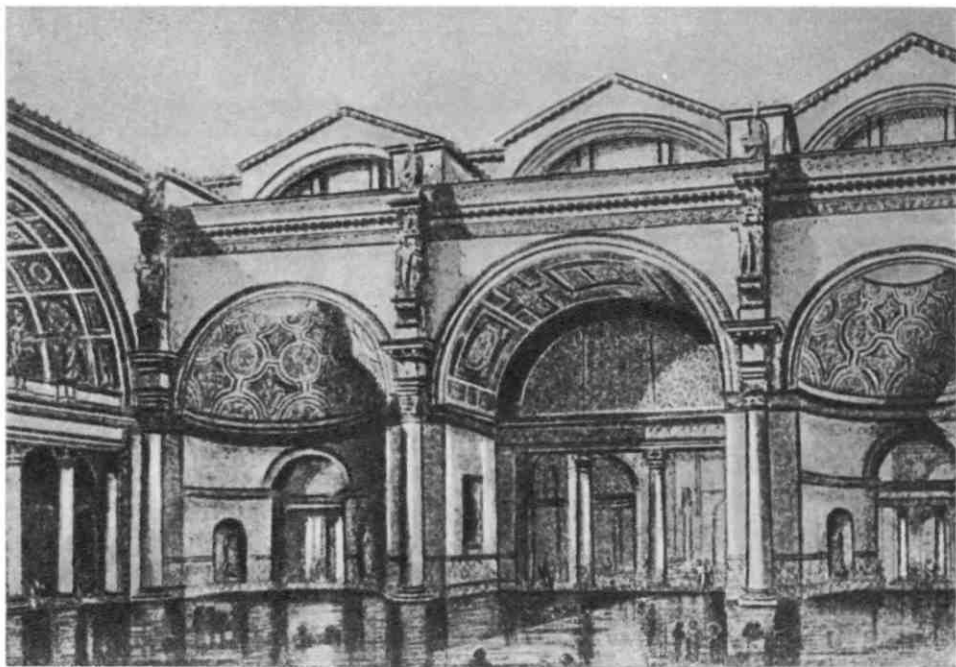


31

31. Пантеон в Риме.
118—125 гг. Арх.
Аполлодор Дамас-
ский

32. Термы Каракаллы в
Риме. Начало 3 в.
Тешидариум. Рекон-
струкция





33

33. Термы Каракаллы.
Фригидариум. Ре-
конструкция

34. Римский акведук в
южной части Фран-
ции («Гардский
мост»). Начало 2 в.

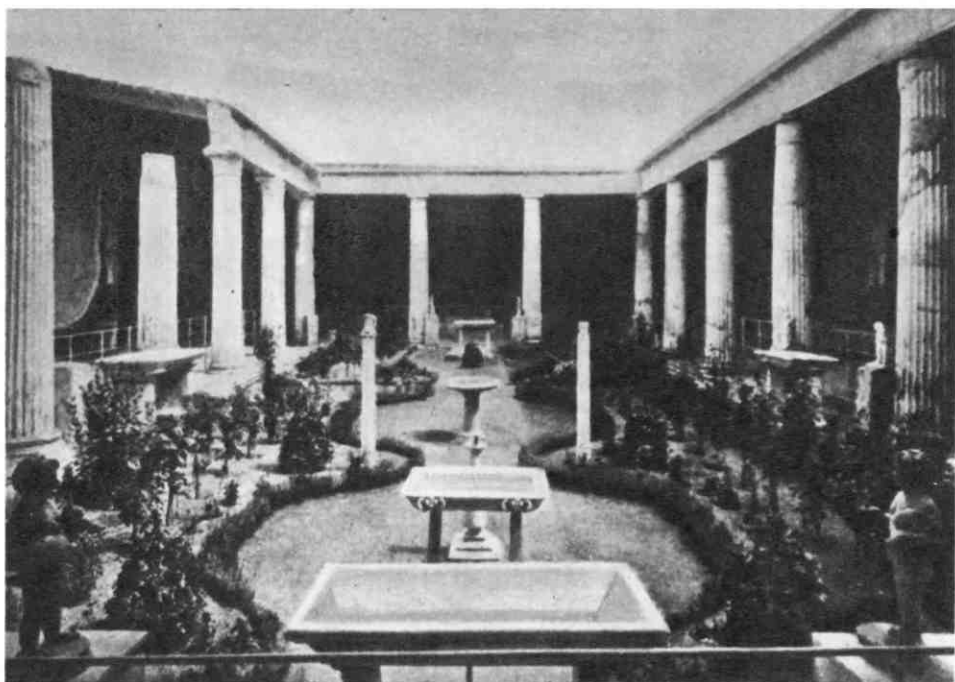
35. Перистиль дома
Веттиев в Помпеях.
2-я пол. 1 в.

36. Помпейская роспись
третьего стиля
 («канделяберного»).
Конец 1 в. до н. э. —
начало 1 в. н. э.

37. Античные (гречес-
кие) орнаменталь-
ные мотивы

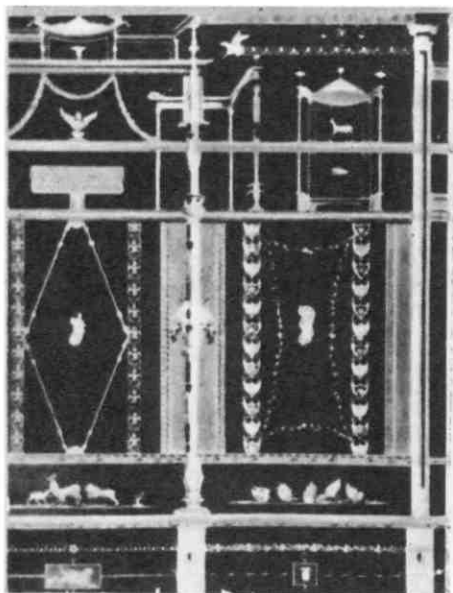


34



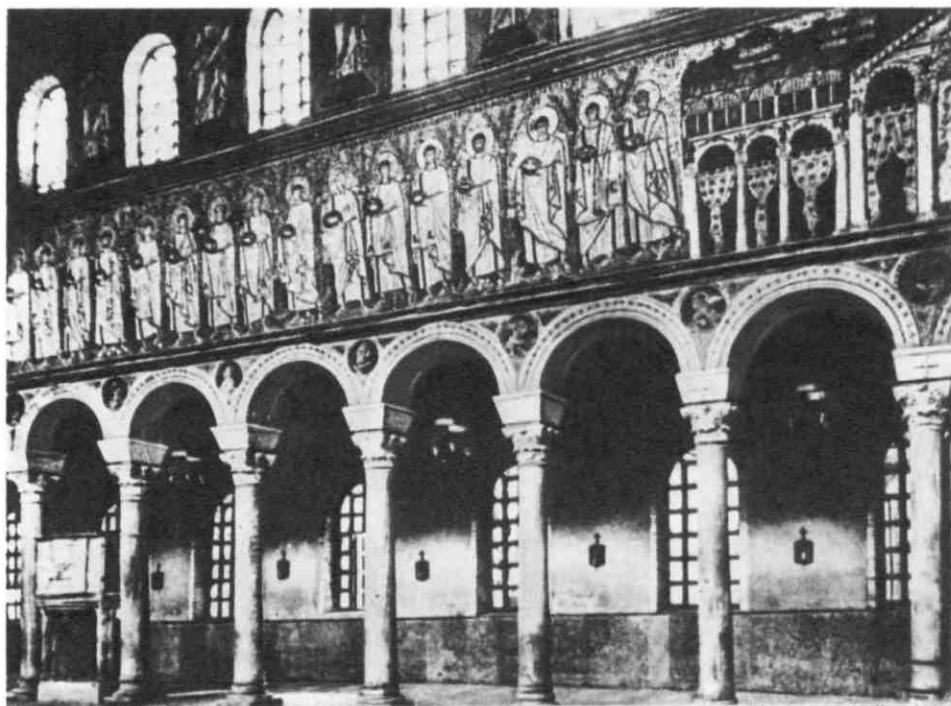
35

36



37



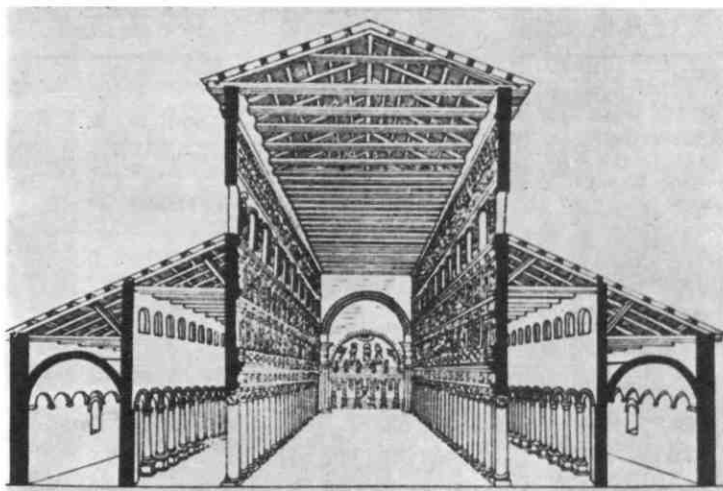


38

38. Церковь Сан-Аполлинаре Нуово в Равенно. 6 в. Фрагмент боковой стены центрального нефа

39. Базилика св. Петра в Риме. 1-я пол. 4 в. Реконструкция

40. Собор св. Софии в Константинополе. 1-я пол. 6 в. Арх. Аппимий из Тралла и Исидор из Милета

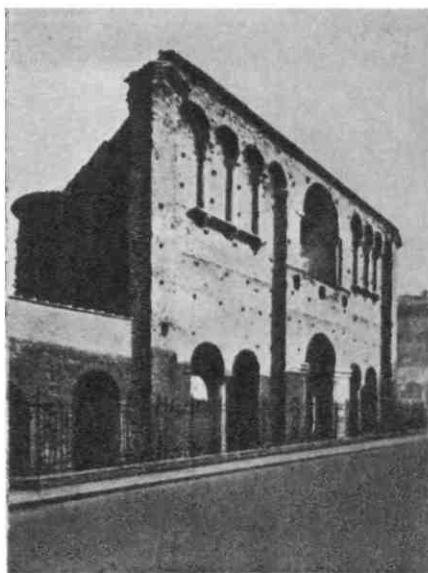


39





41



42

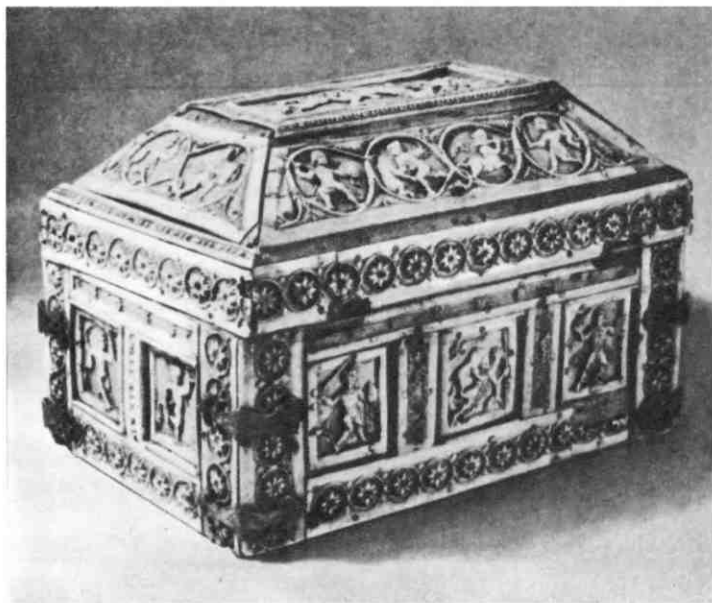
43

41. Церковь Сан-Витале в Равенне. 6 в.

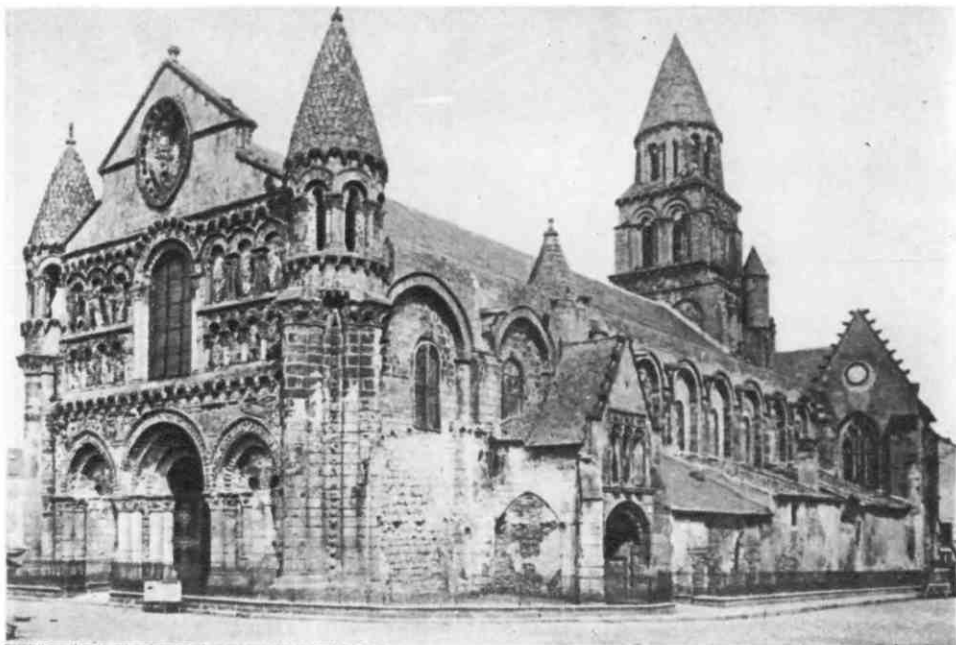
42. Дворец экзархов в Равенне. VI—VIII вв.

43. Ларец из слоновой кости (Византия). 10 в.

44. Собор св. Марка в Венеции. 11 в. Интерьер







45

46

45. Собор Нотр-Дам в Пуатье. 11—12 вв.

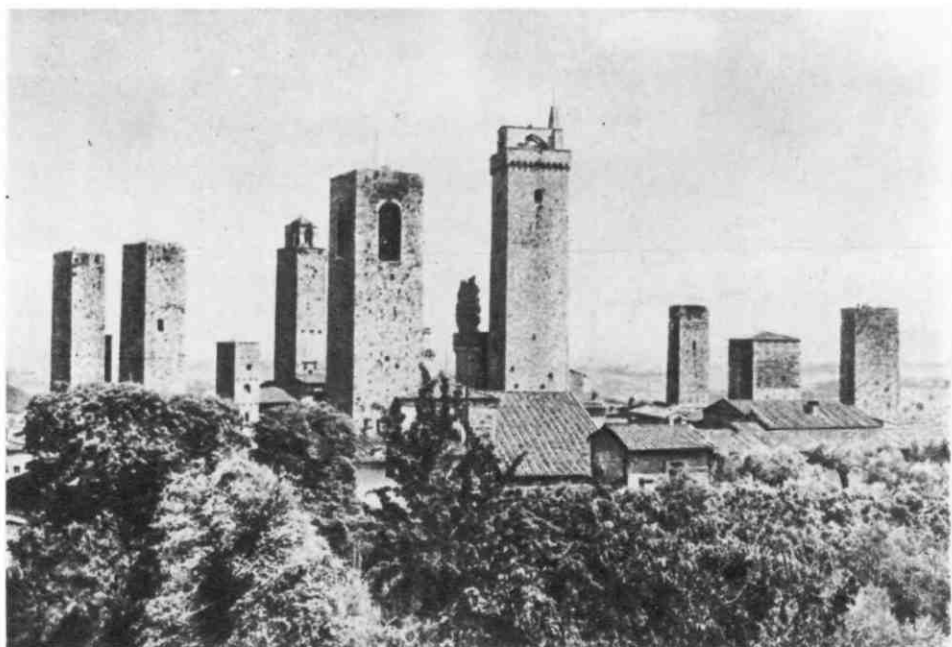
46. Собор в Воржсе. 12—1-я пол. 13 в.

47. Башни Сеп-Джипи-пиамо. 13 в.

48. Замок Витре в Бретани (Франция). 11—15 вв.

49. Замок Фужере в Бретани (Франция). 12—15 вв.



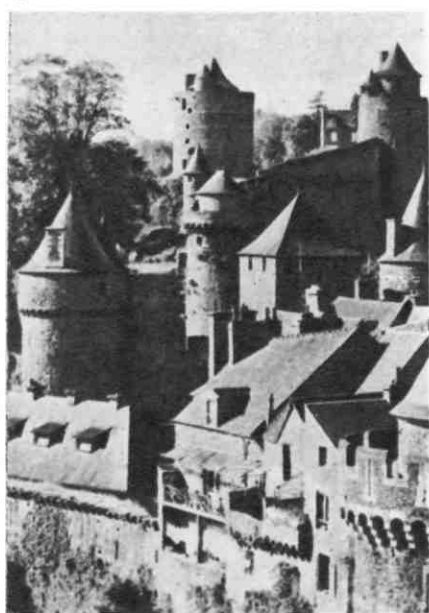


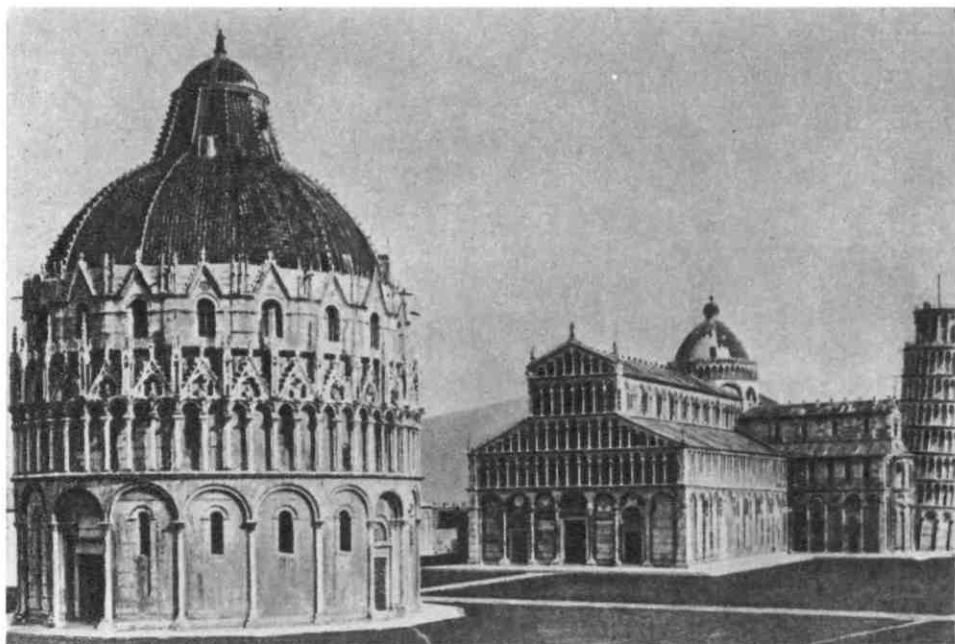
47

48



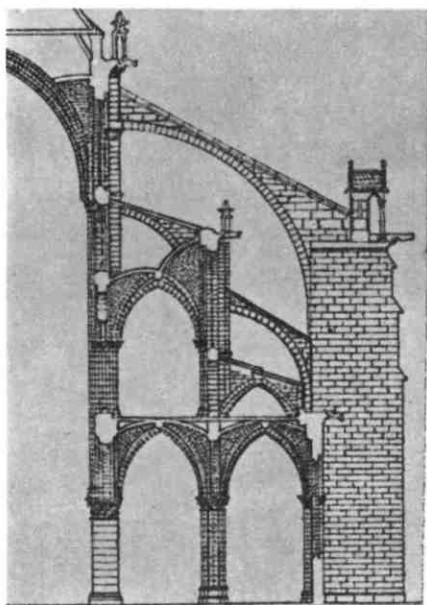
49





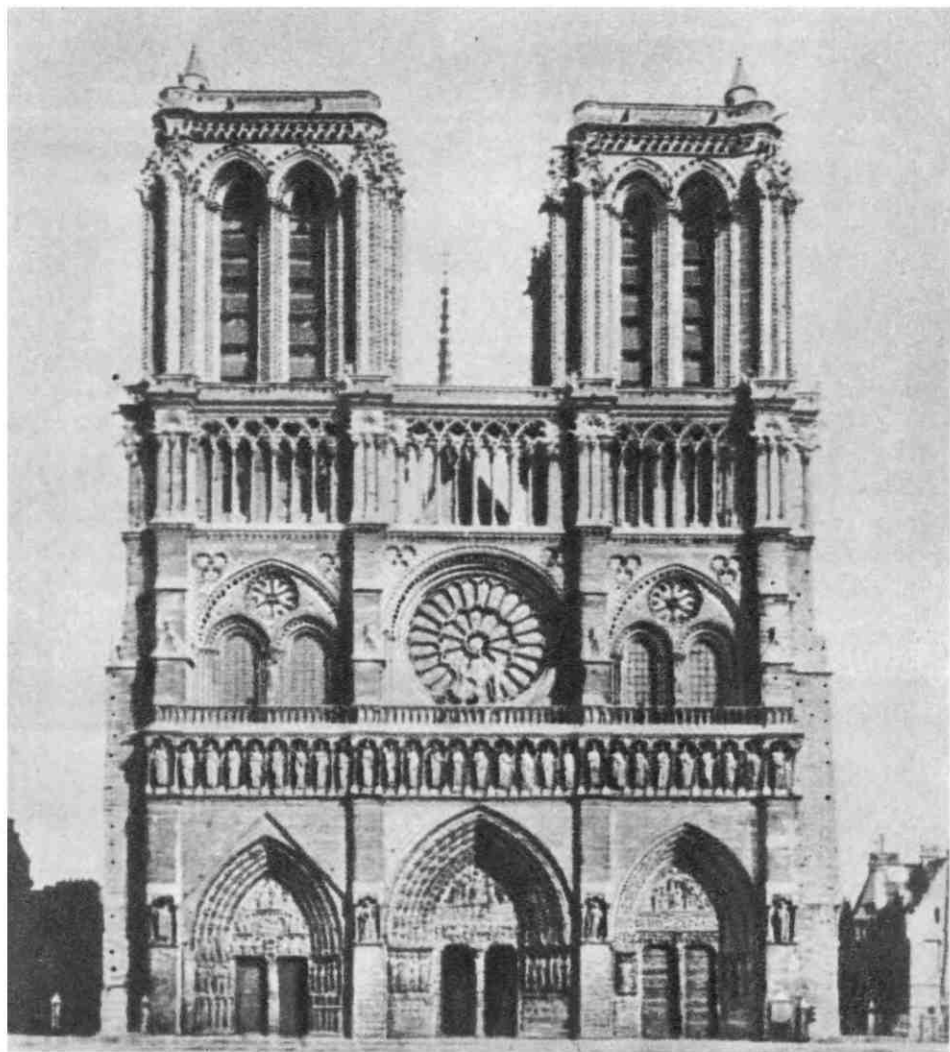
50

51



52



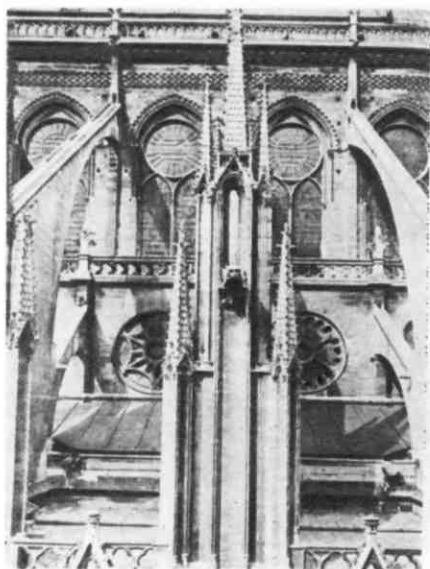


50. Ансамбль Пизы. 11—13 вв.

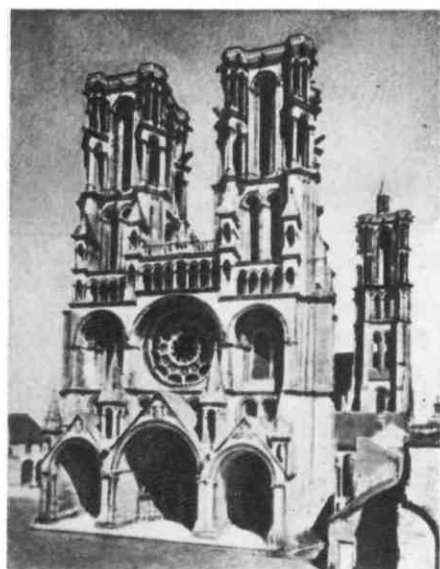
53. Собор Нотр-Дам в Париже. 2-я пол. 12 — начало 13 в.

51. Готическая каркасная конструкция. Схема

52. Собор в Бурже. Конец 12—16 вв. Своды



54

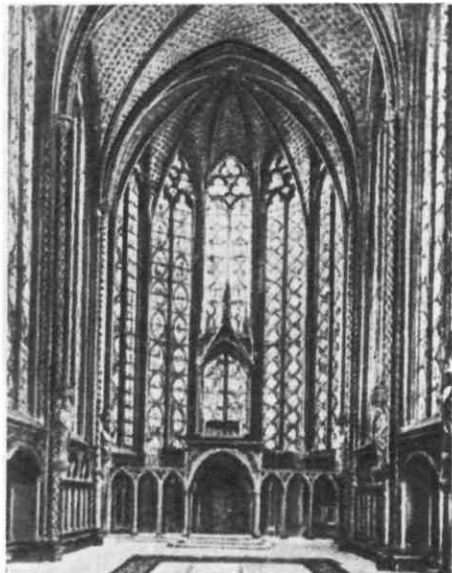


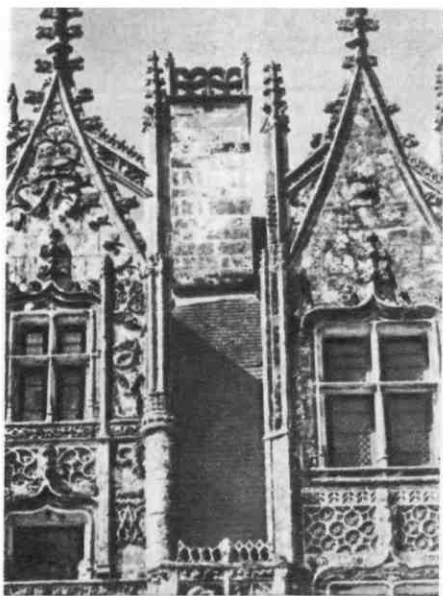
55

56



57



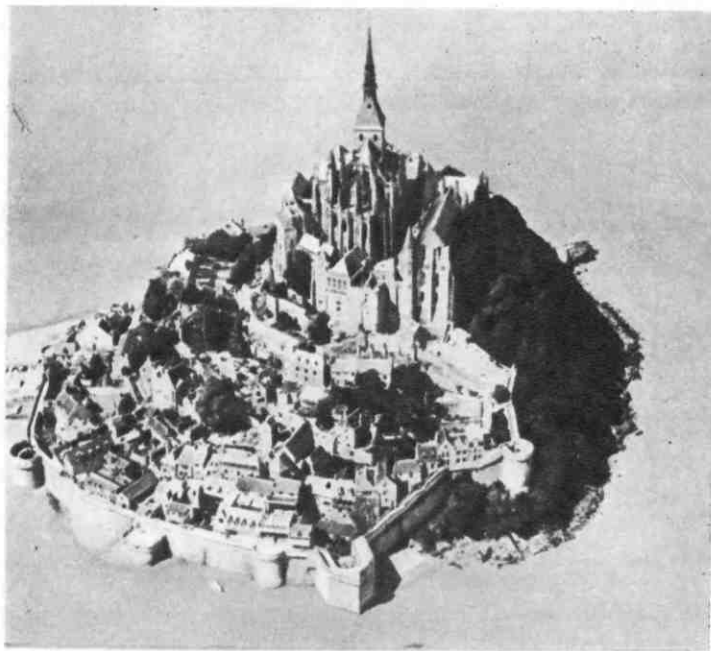


58



59

60



54. Собор Нотр-Дам в Париже. Фрагмент бокового фасада. Аркбутаны

55. Собор в Лане. Конец 12 — начало 13 в.

56. Собор в Реймсе. 13 — начало 14 в. Интерьер

57. Сен-Шапель в Париже. 40-е гг. 13 в.

58. Замок Жосселэн (Франция). Конец 14 — начало 16 в. Фрагмент фасада

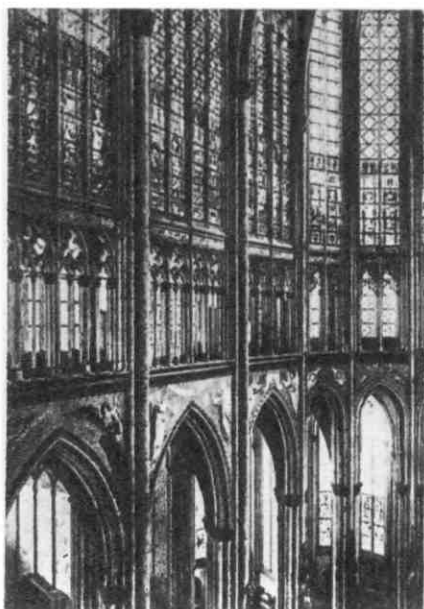
59. Рака св. Уреулы. 1489 г. Худ. Ганс Мемлинг

60. Аббатство Мон-Сен-Мишель (Франция). 13 — 15 вв.



61

61. Собор в Наумбурге
(Германия) 2 пол.
13 в. Интерьер



62

62. Собор в Кельне
(Германия). Ин-
терьер

63

63. Собор в Кельне
(Германия). 13—
15 вв.

64. Собор св. Вита в
Праге. Середина
14 в.





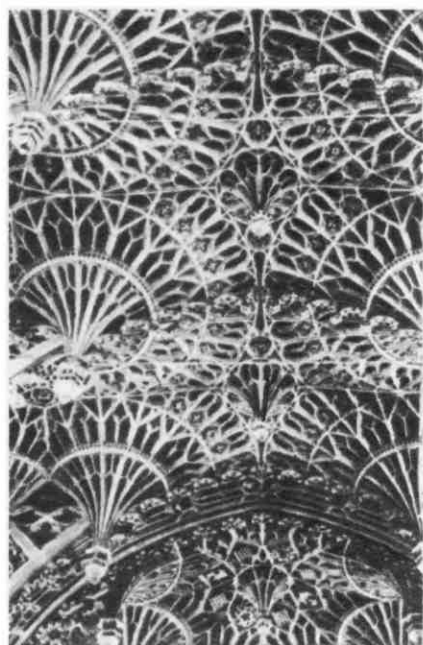


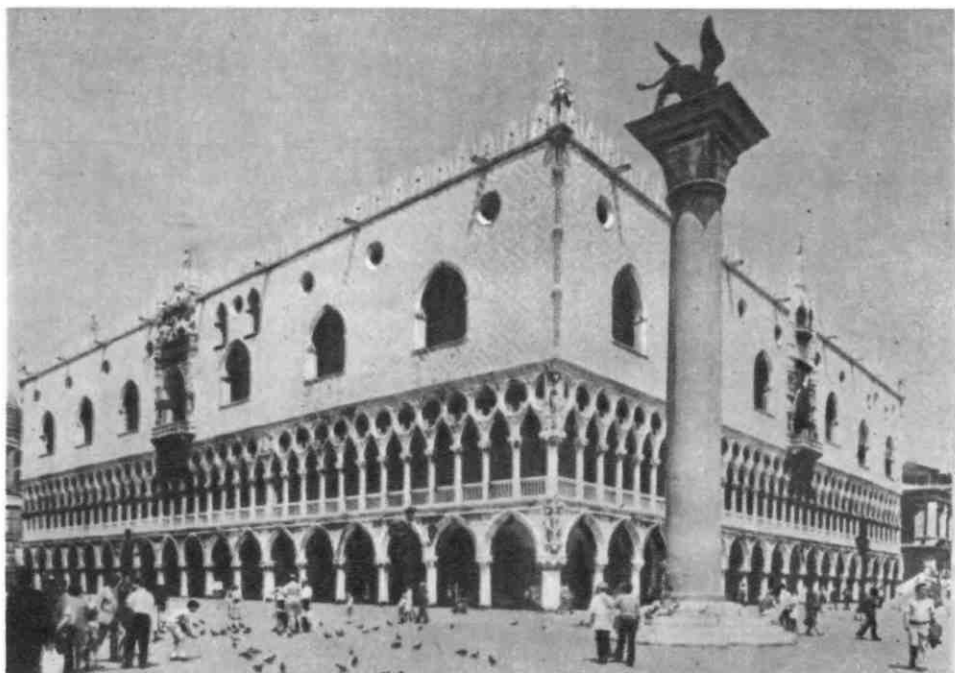
65

66



67





68

69



65. Дом Окуэллс в Беркшире (Англия). 16 в.

66. Собор в Личколье (Англия). Коп. 11—сер. 13 в.

67. Капелла Генриха VII Вестминстерского аббатства в Лондоне. 15 в. Своды

68. Дворец Дожей в Венеции. Начало 14 в.

69. Палаццо Веккио во Флоренции. Начало 14 в. Арх. А. ди Камбио



70

71

70. Собор в Орвието (Италия). Начало 14 в.

71. Палаццо Ка д'Оро в Венеции. 1-я пол. 15 в.

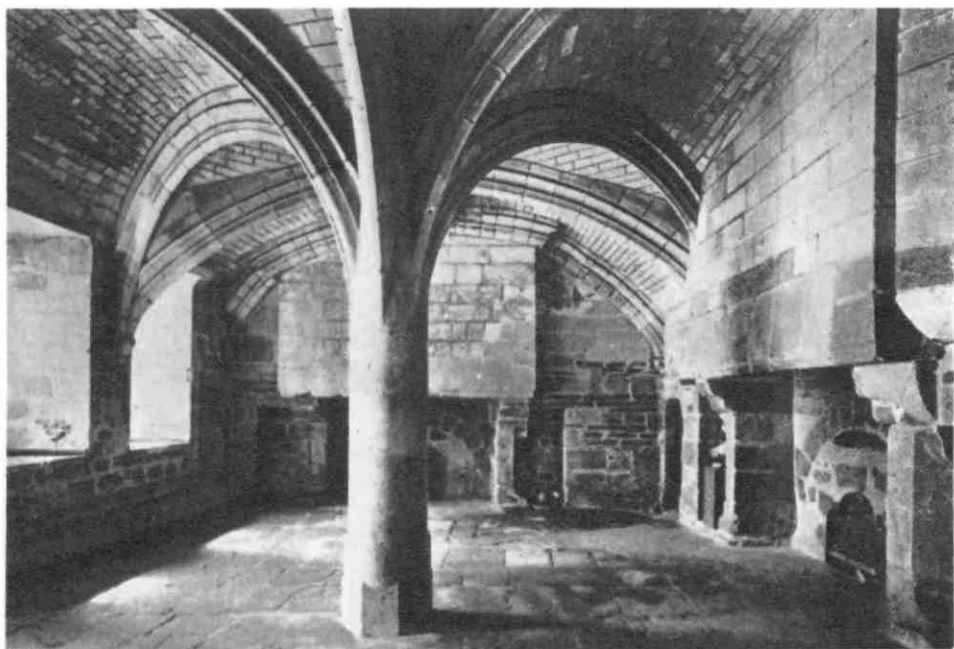
72. Аббатство Мон-Сен-Мишель (Франция). Улочка

73. Замок Нант на Луаре (Франция). Зал гвардии. 15 в.

74. Аббатство Мон-Сен-Мишель (Франция). Кавалерский зал. 15 в.



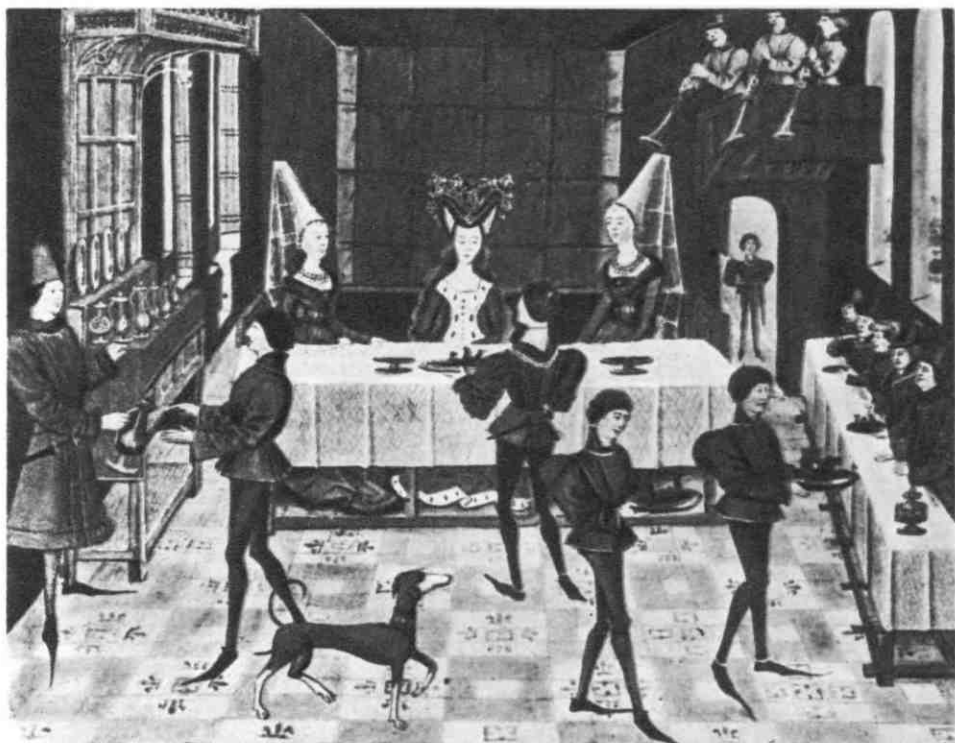
72



73

74





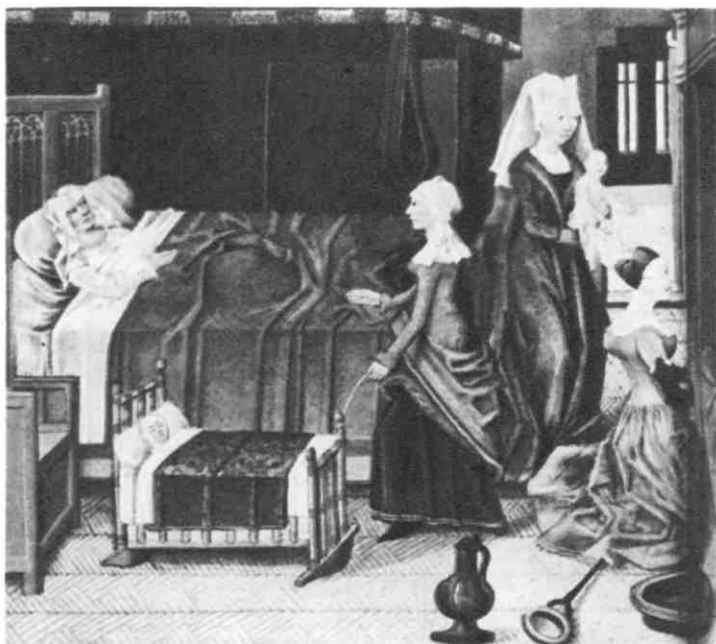
75

75. Готический интерьер.
Миниатюра
«Свадебный шпр».
1-я пол. 15 в.

76

76. Замок Ла Бельер
(Франция). 14 в.
Интерьер





77. Готический интерьер. Миниатюра из цикла «История св. Елены». 14 в.

78. Орнаментальные мотивы готики

79. Готический интерьер. Миниатюра Ван Эйка (?) «Рождение св. Иоанна». Начало 15 в.

77

78

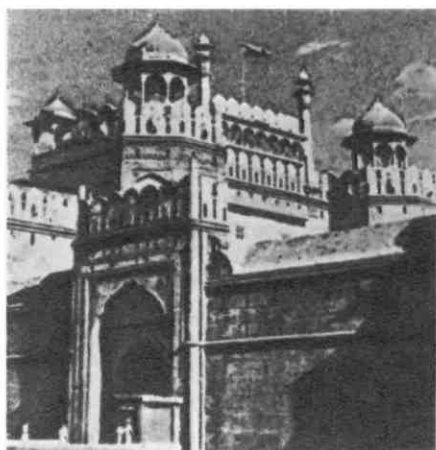


79

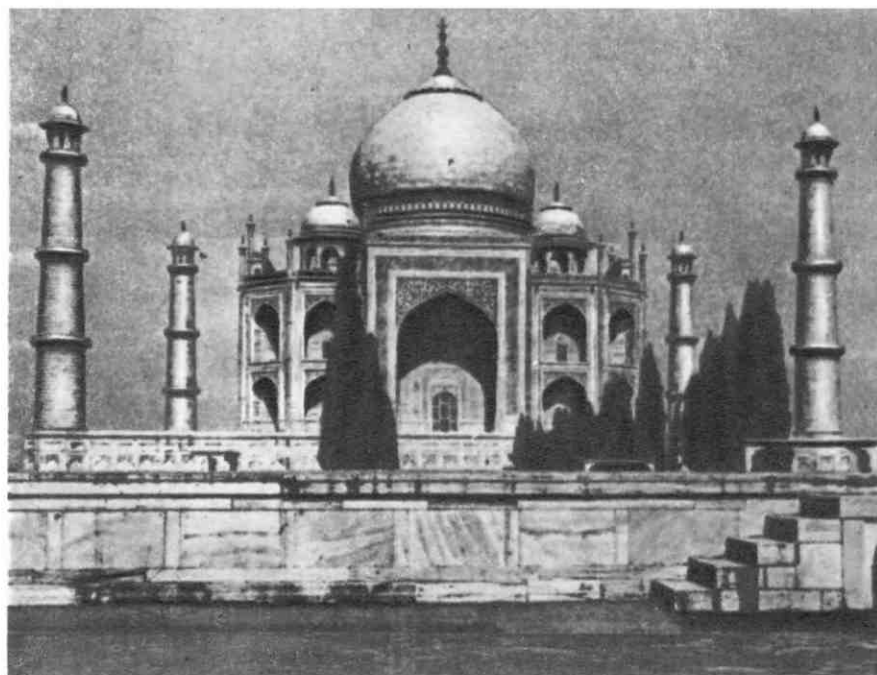




80



81



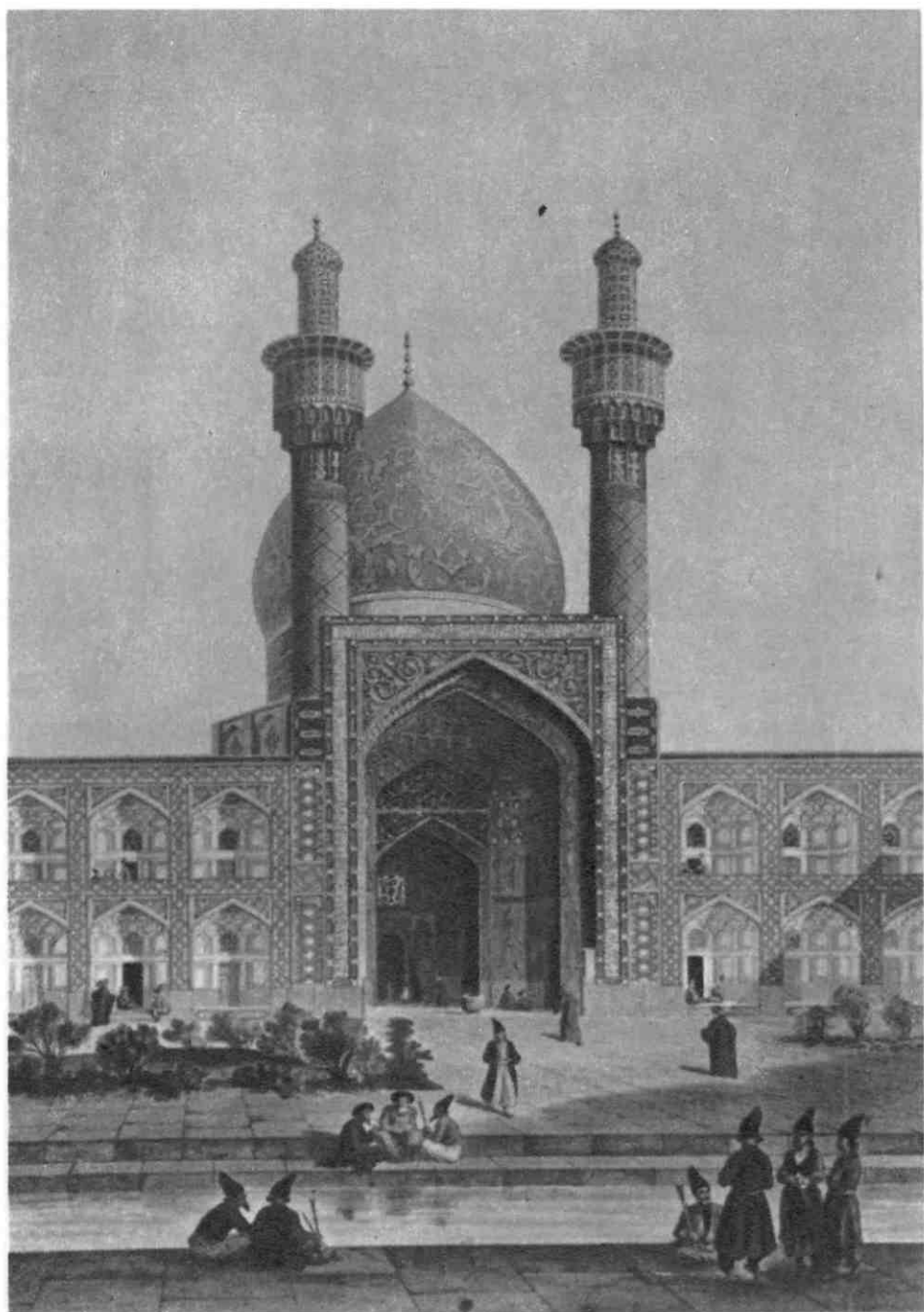
82

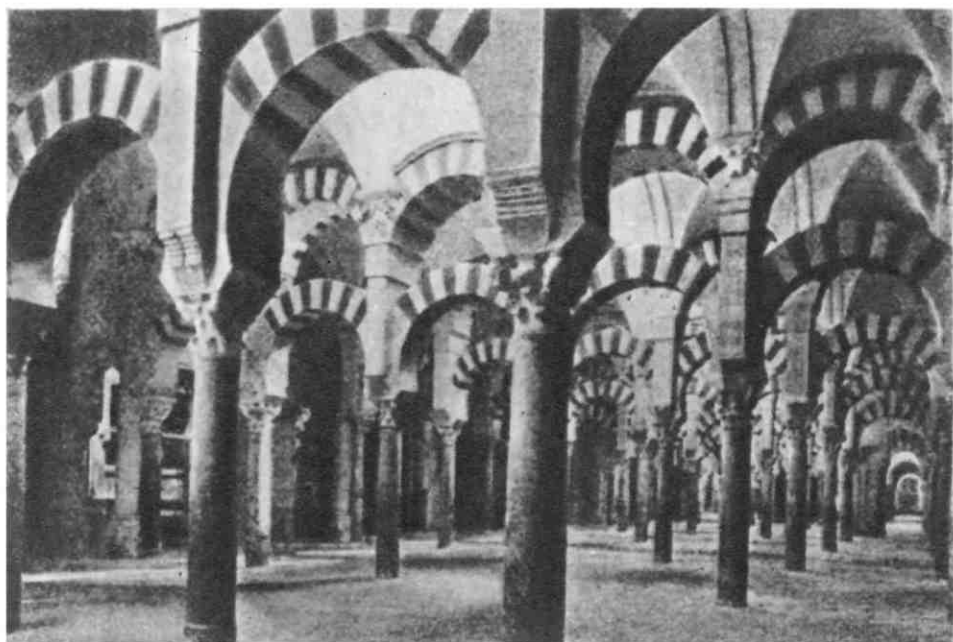
80. Комплекс Мазар-и-Шериф (Афганистан). Святилище Али

81. Красный форт в Дели (Индия). 16 - 17 вв.

82. Мавзолей Тадж-Махал в Агре (Индия). Середина 17 в.

83. Медресе Мадарешах (султана Хусейна) в Исфагане, (Иран). Вид мечети

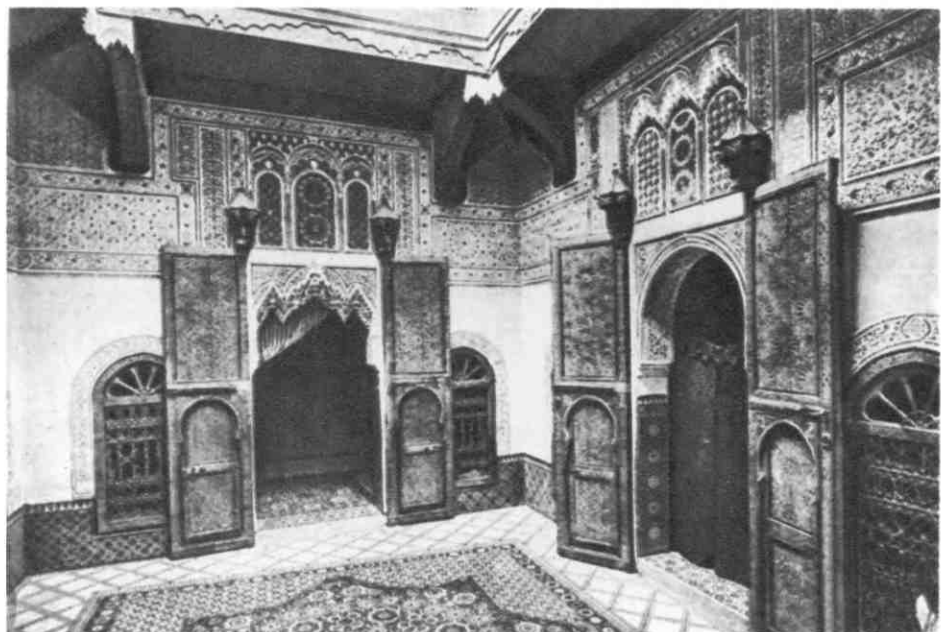




84

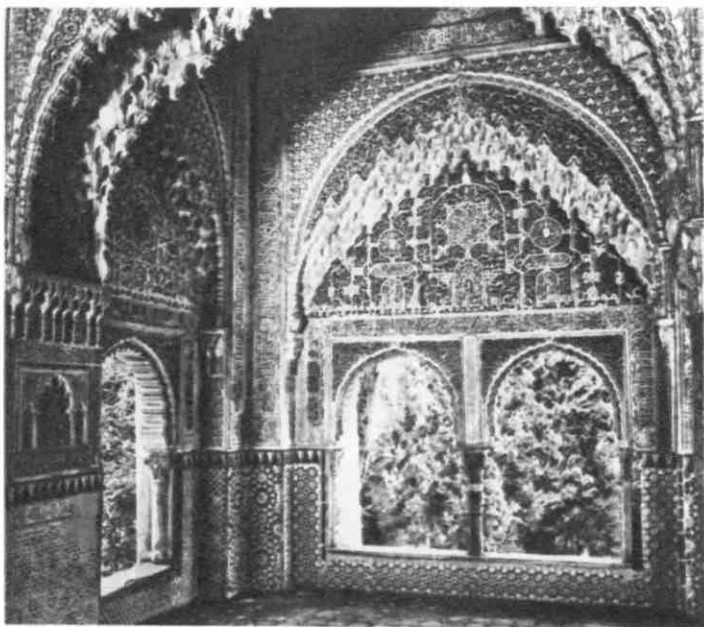
85





86

87



84. Мечеть в Кордове (Испания). 8 в. Интерьер

85. Альгамбра в Гранаде (Испания). Львиный дворик. 14 в.

86. Дворик жилого дома в Мекке (Марокко)

87. Альгамбра в Гранаде (Испания). Интерьер. 15 в.



88

89



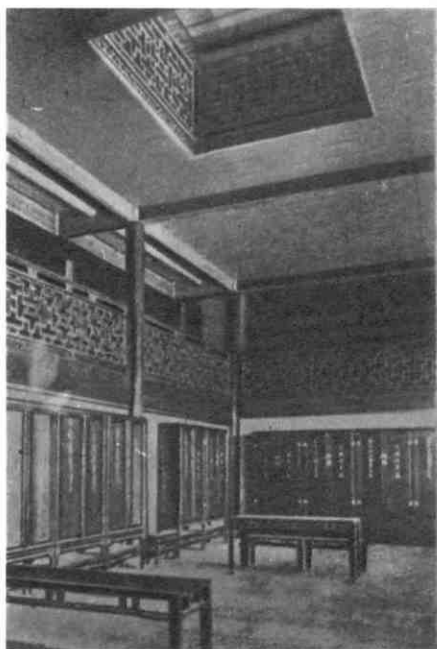
88. Центральный ансамбль Пекина. Боковой корпус дворца. 17 в.

89. Пекин. Храм молитвы за годовую жатву. Часть ансамбля храма Неба. 1-я пол. 15 в.



90

91



90. Пекин. Колокольная башня. 16 в.

91. Интерьер бывшей Императорской библиотеки в Ханчжоу (Китай)



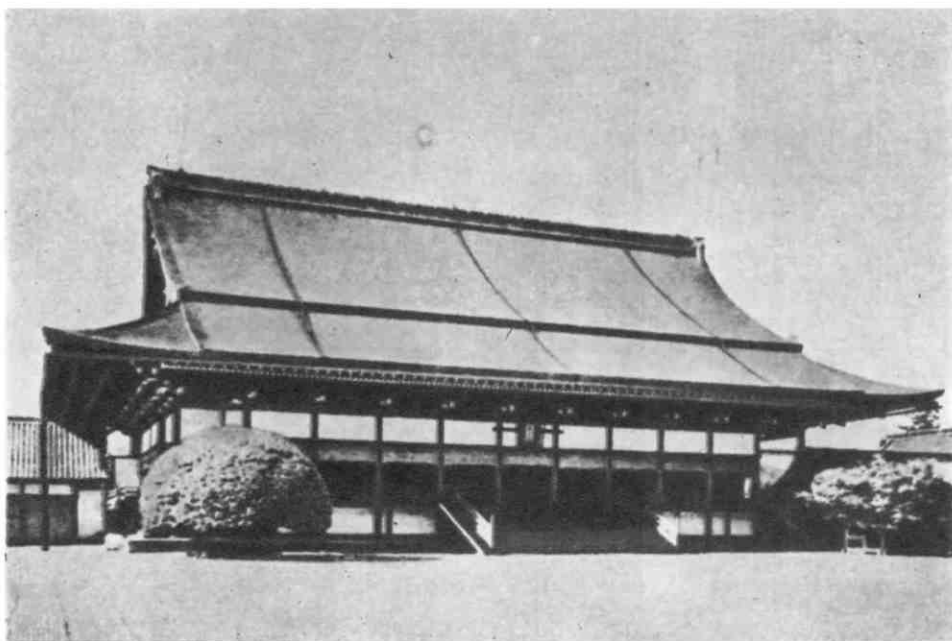
92

93



92. Дворец Матсумото (Япония)

93. Пагода монастыря Якусидзи (Япония). 7 в.

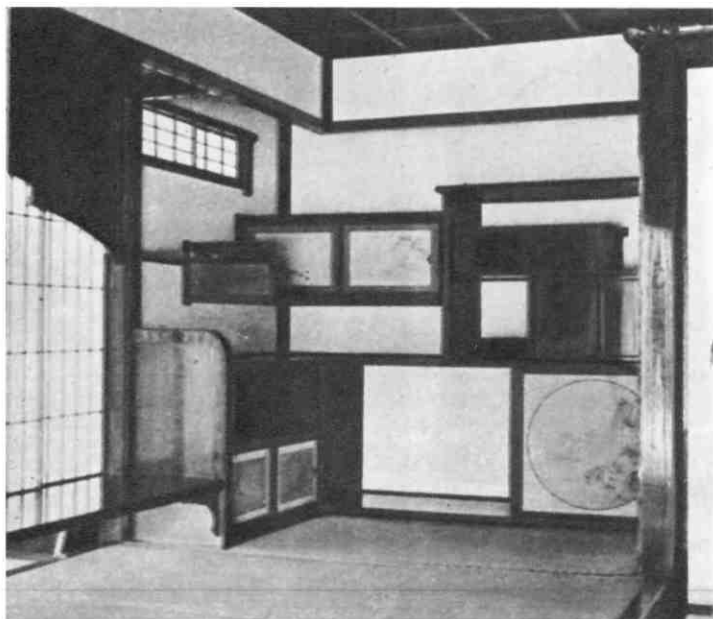


94

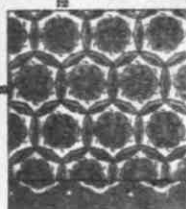
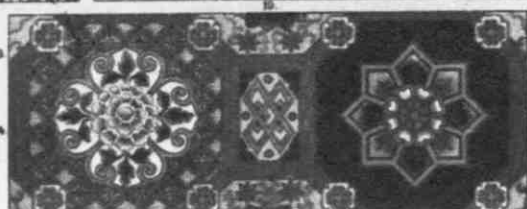
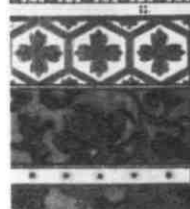
94. Императорский дворец в Киото (Япония). Церемониальный зал Сасиден

95

95. Интерьер японского жилого дома



96. Японский орнамент

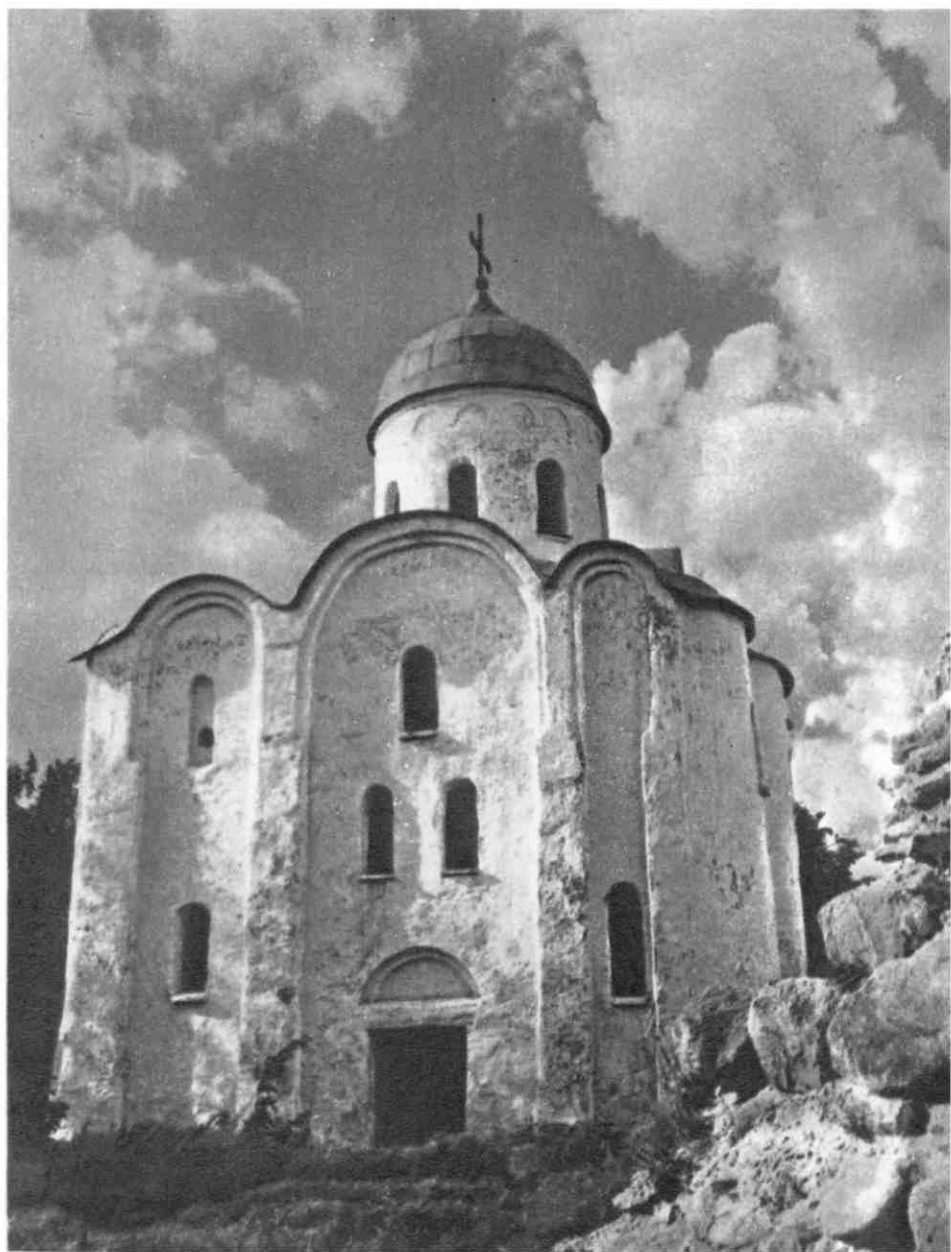




97

97. Софийский собор в
Киеве. 11 в. Рекон-
струкция

98. Церковь св. Георгия
в Старой Ладоге.
2-я пол. 12 в.





99

100



99. Дмитриевский собор
во Владимире. 12 в.

100. Успенский собор в
Московском Кремле. 15 в.



101

102



101. Успенский собор во
Владимире. 12 в.
Фрагмент фасада

102. Успенский собор в
Московском Кремле. 15 в.
Интерьер

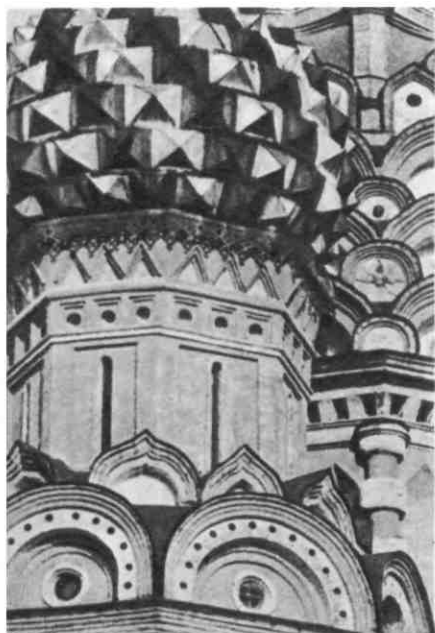
103. Церковь Вознесения
в Коломенском. 16 в.





104

104. Собор Василия Бла-
женного в Москве
16 в

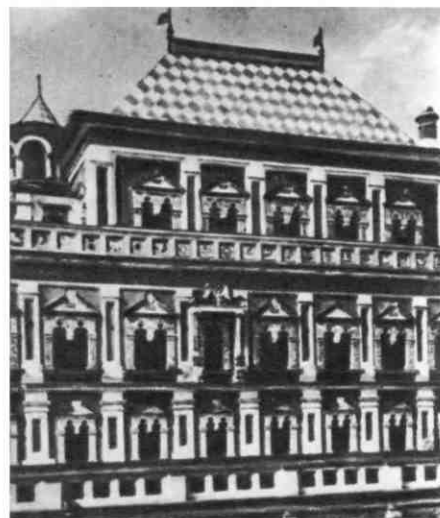


105



106

108



105. Собор Василия Блаженного в Москве.
Фрагмент

107 Кирилло-Белозерский монастырь.
16—17 вв. Оборонительные стены
Фрагмент

106. Церковь Иоанна Предтечи в Толдыкове (Ярославль). 17 в.

108. Теремной дворец в Москве. 17 в.





109

109. Теремной дворец в Москве. 17 в. Интерьер

110. Дом Ошенина в Кяхте. 2-я пол. 19 в.

111. Преображенская церковь в Кяхте. Начало 18 в.



110



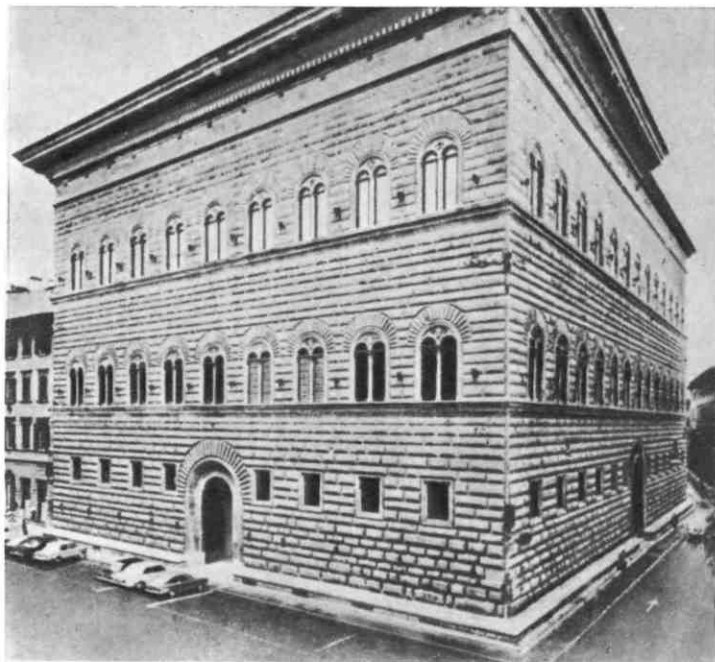


112

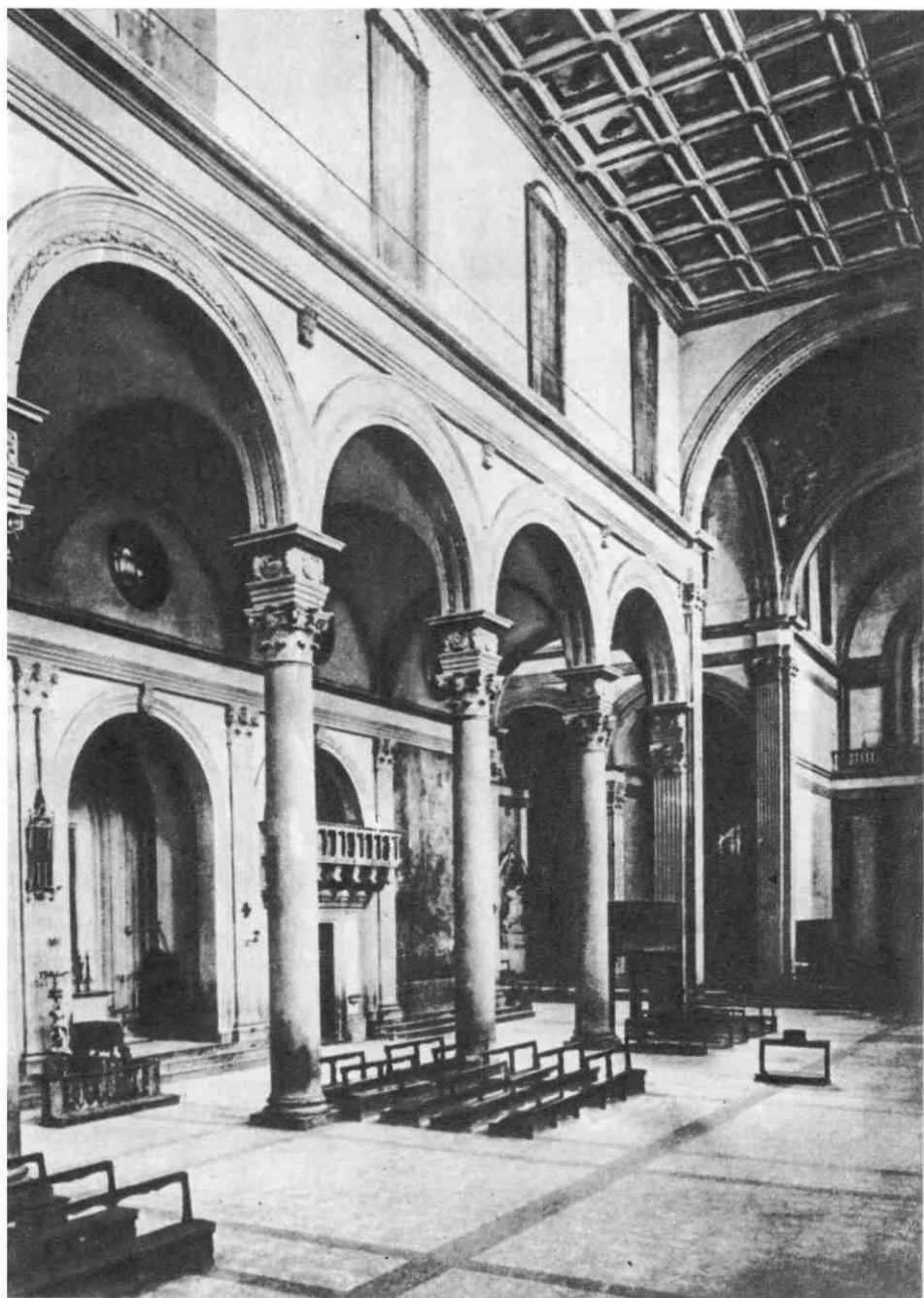
112. Оспедале Инночен-
ти во Флоренция.
1-и пол. 15 в. Арх.
Ф. Брунеллески

113. Палаццо Строцци во
Флоренция. 15 в.
Арх. Б. да Майано

114. Церковь Сан-Лорен-
цо во Флоренция.
Интерьер. 15 в. Арх.
Ф. Брунеллески



113





115



116

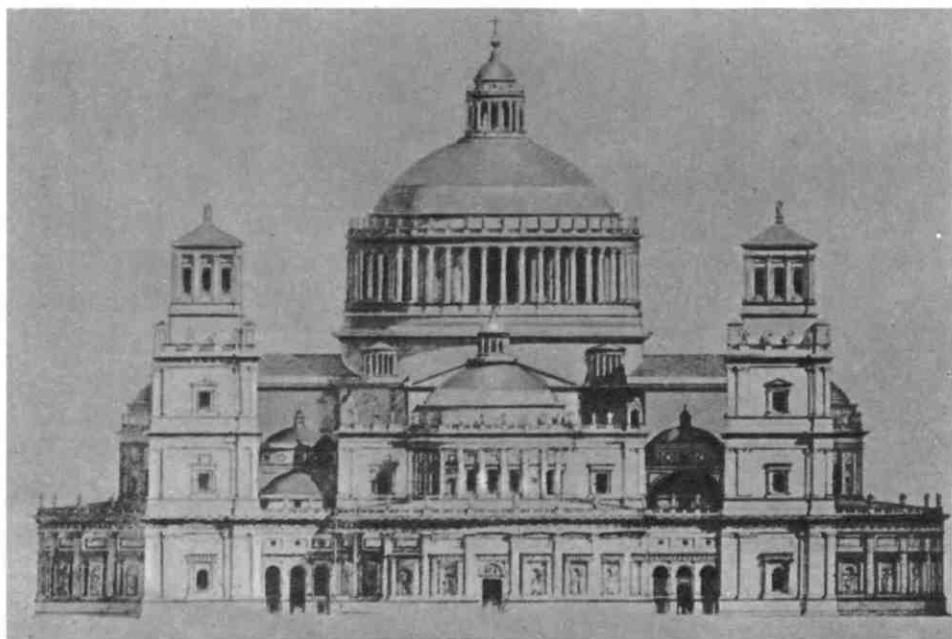


117

115. Палаццо Вендрамин-Калерджи в Венеции. 15 в.

117. Палаццо Фарнезе в Риме. 16 в. Арх. А. Сангалло-младший

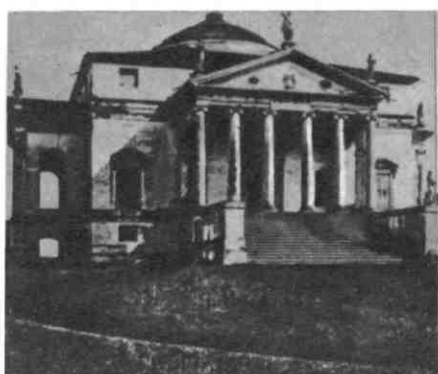
116. Фасад собора Павийской Чертозы (Италия). 15 в. Фрагмент



118



119

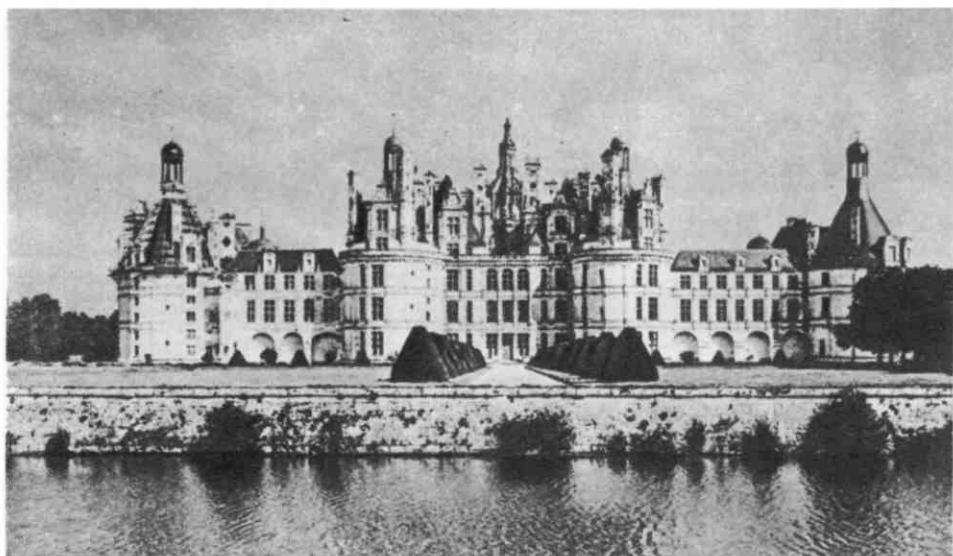


120

118. Проект собора св. Петра в Риме. Начало 16 в. Арх. Д. Браманте. Реконструкция

120. Вилла Ротонда в Виченце (Италия). 16 в. Арх. А. Палладио

119. Палаццо Изеппо да Порто в Венеции. (Италия). 16 в. Арх. А. Палладио

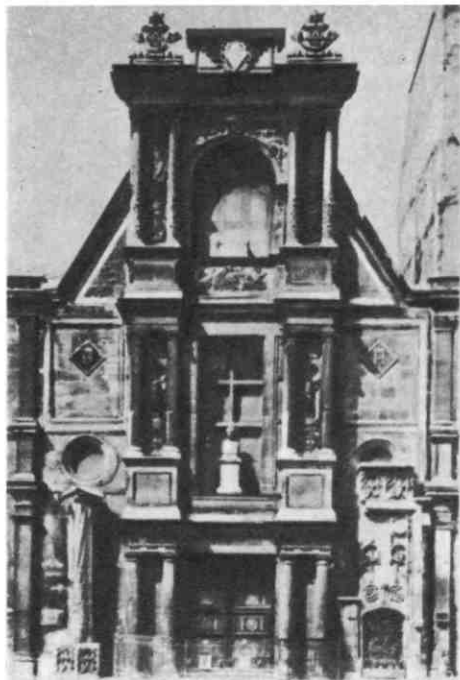


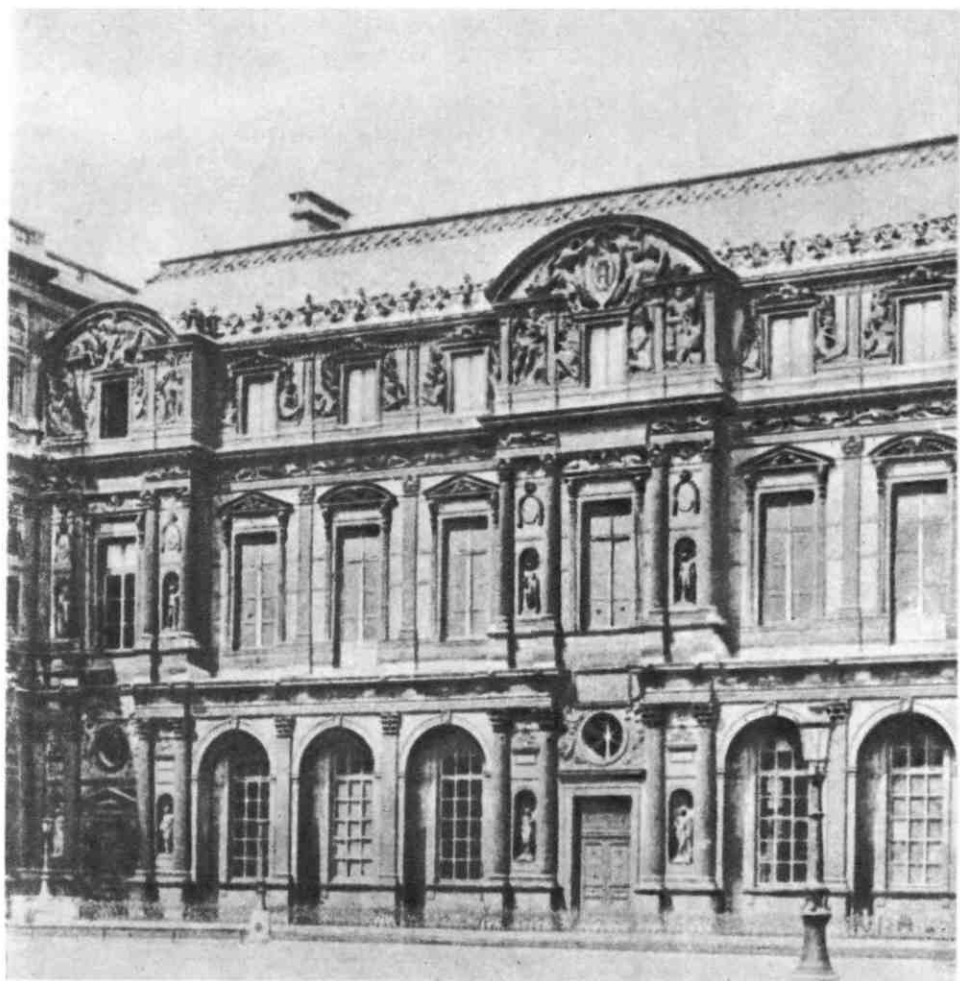
121

122



123





124

121. Замок Шамбор
(Франция). Нач.
16 в.

123. Замок Анэ (Фран-
ция). 16 в. Цент-
ральный портал.
Арх. Ф. Делорм

122. Замок Шатобриан
(Франция). 1-я пол.
16 в. Фрагмент фа-
сада

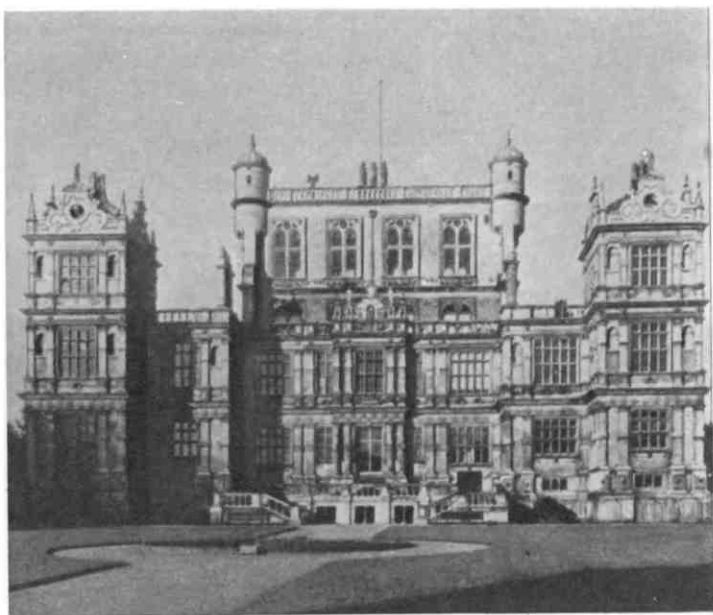
124. Лувр. Западная сто-
рона дворового фа-
сада. Середина 16 в.
Арх. П. Лёско и
скульп. Ж. Гужон.
Фрагмент

125. Замок Уоллатон-холл (Англия). Конец 16 в.

126. Банкетная палата дворца Уайт-холл (Англия). 1-я пол. 17 в. Арх. И. Джонс

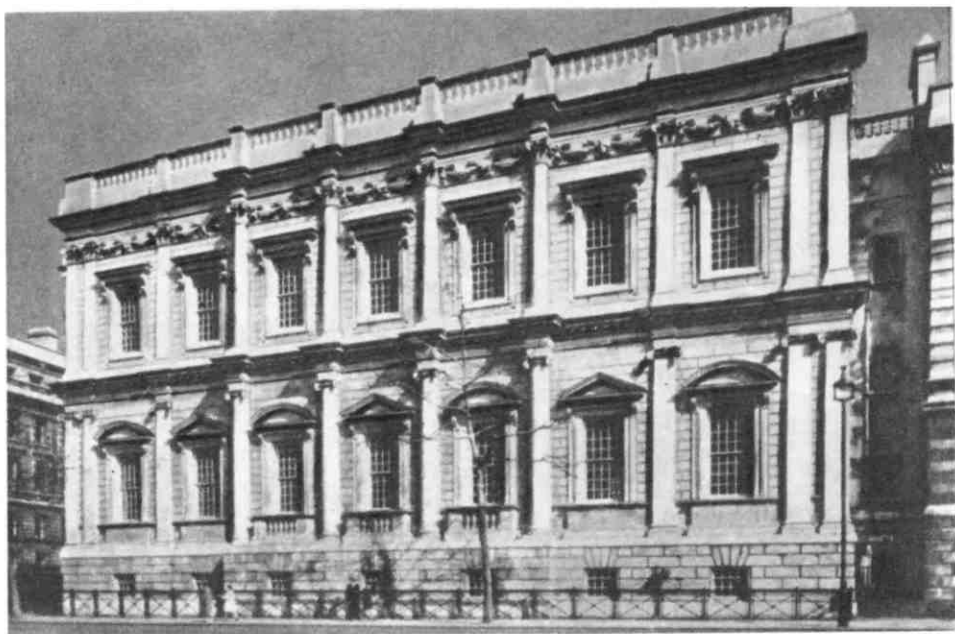
127. Ратуша в Антверпене. Середина 16 в. Арх. Корнелис Флорис

128. Мясной рынок в Гаардеме (Голландия). Начало 17 в. Арх. Л. де Кей



125

126

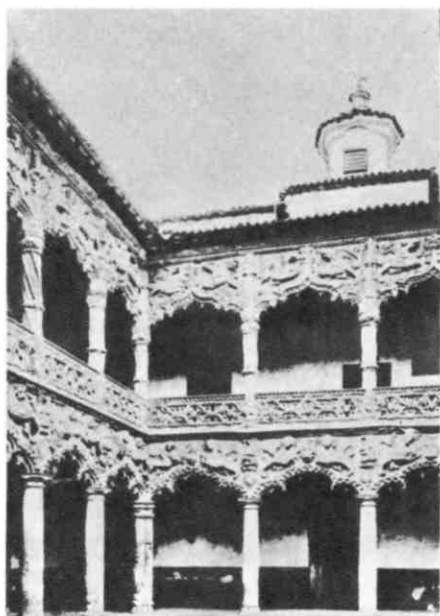




127

128





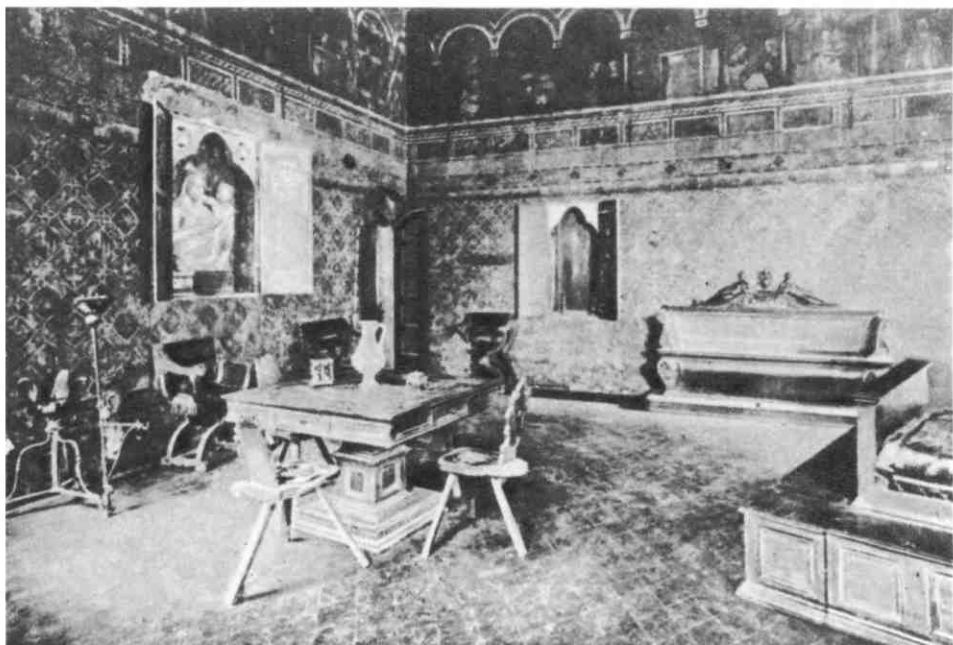
129



130

131





132

133



129. Замок герцогов Инфантадо в Гвадалахаре (Испания) 2-я пол. 15 в

130. Ратуша в Севилье (Испания). 1-я пол. 16 в. Арх. Диего де Риваньо. Фрагмент фасада

131. Эскориал (Испания). 2-я пол. 16 в. Арх. Х. Б. де Эррера

132. Палаццо Даванцати во Флоренции. 15 в. Интерьер

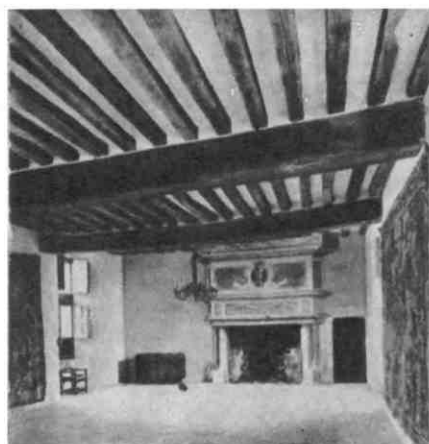
133. Палаццо Даванцати во Флоренции 15 в. Интерьер



134



135



136

134. Галерея Франциска I в замке Фонтенбло. 1-я пол. 16 в.

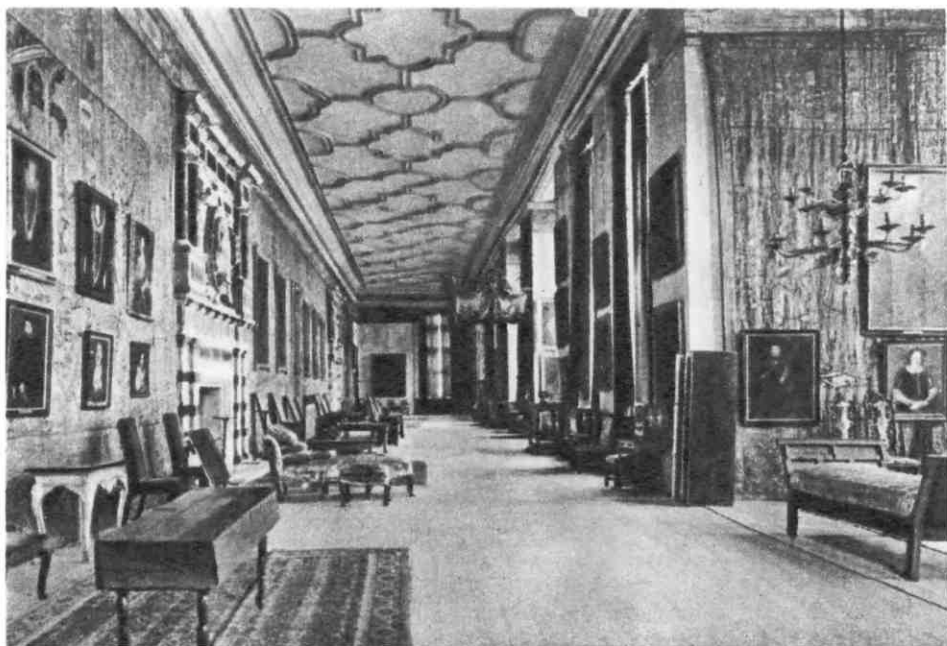
135. Интерьер раннего итальянского Возрождения. Картина В. Карпаччо «Сон св. Урсулы». 15 в.

136. Замок Гулен. Конец 15 — начало 16 в. Интерьер

137. Хардвик-холл в Дербишайре. Конец 16 в. Интерьер

138. Итальянские кассоны эпохи Возрождения. 15 в.

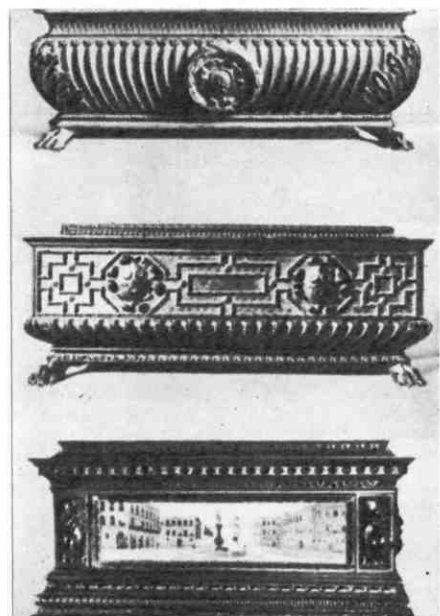
139. Мебель для сидения эпохи Возрождения. 15 в.



137

138

139





140

140. Церковь Иль-Джезу
в Риме. Конец 16 в.
Арх. Д. Виньола и
Д. делла Порта

141. Собор св. Петра
в Риме и площадь
перед ним. 16—
17 вв.

142. Палаццо Кариньяно
в Турине. 17 в. Арх.
Г. Гварини



141

142

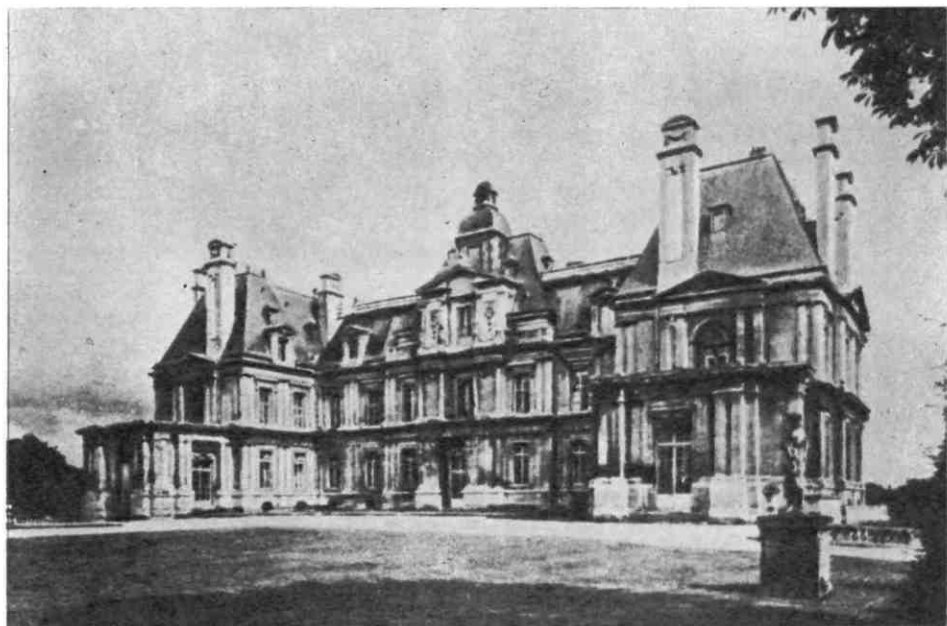




143



144

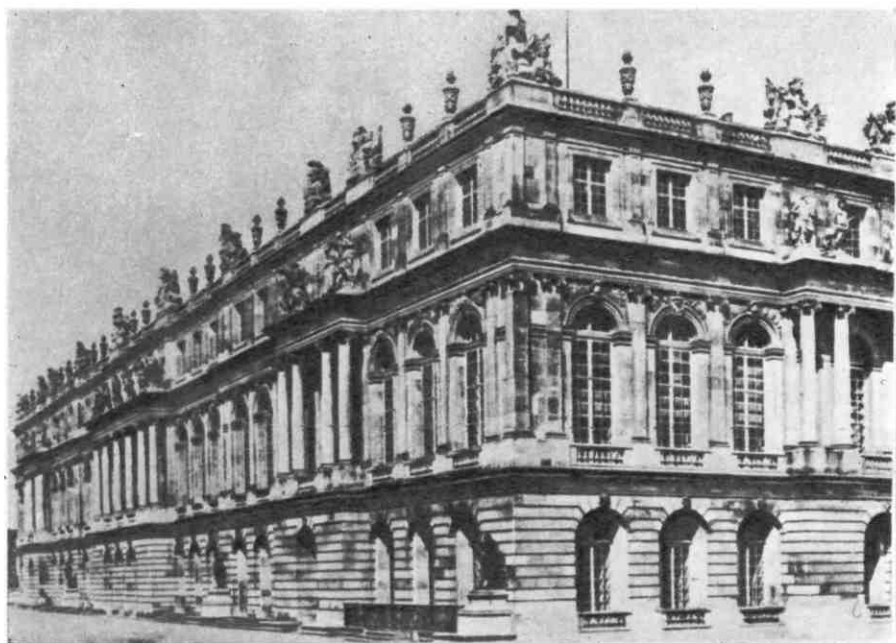


145

143. Вилла Альдобрандини во Фраскати. Начало 17 в. Арх. Д. делла Порта

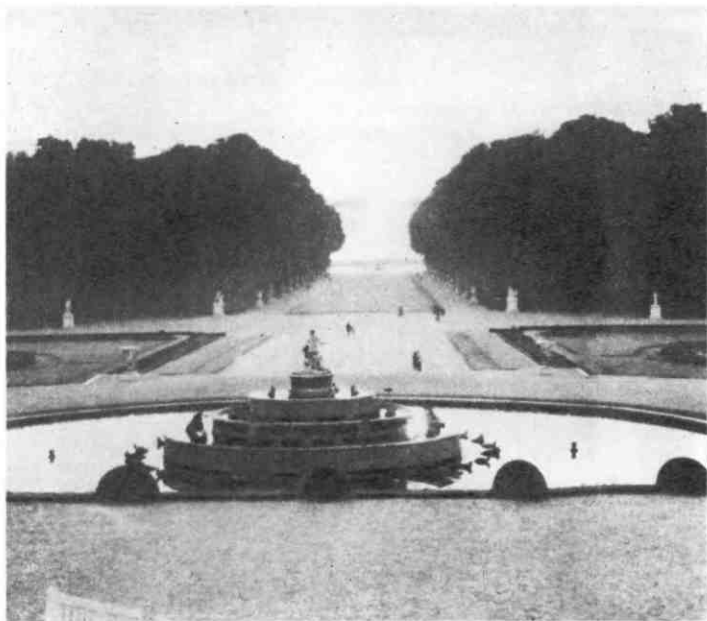
144. Замок Во ле Вьиконт. Середина 17 в. Арх. Л. Лесто

145. Замок Мэзон-Лавитт. Середина 17 в. Арх. Ф. Мансар



146

147



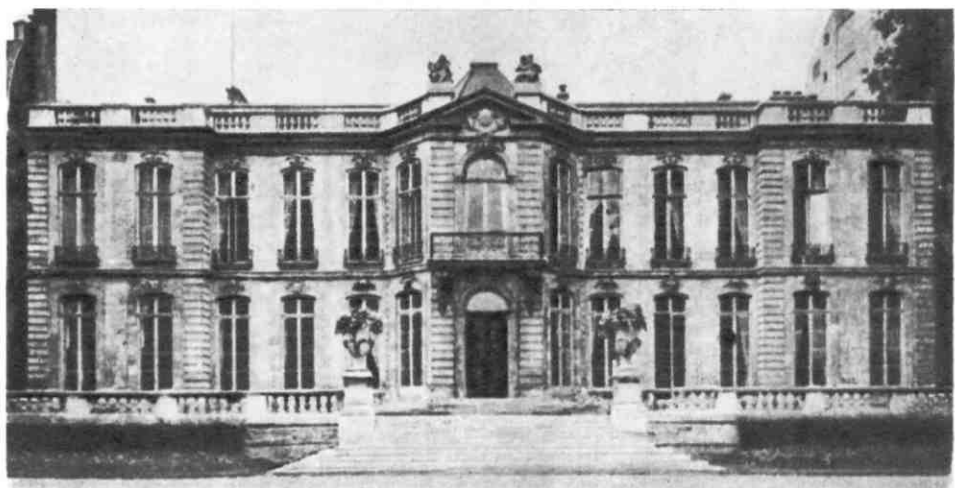
146. Версальский дворец. 17в. Арх. Л. Лео и Ж.-А. Мансар

147. Версальский парк 17 в. Арх. А. Ленотр



148

149





150

151

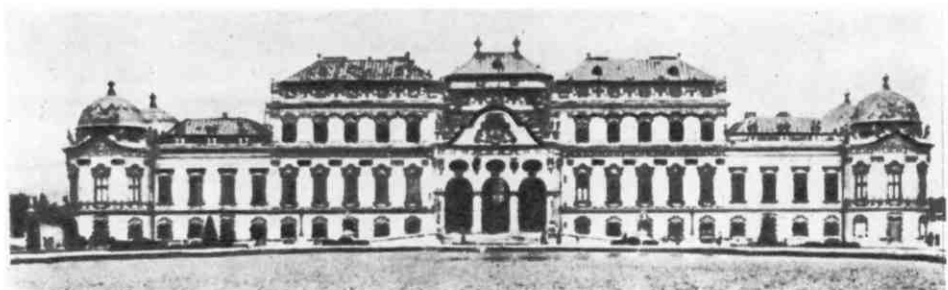


148. Восточный фасад
Лувра. 2-я пол. 17 в.
Арх. К. Перро

149. Отель Матильон в
Париже. 1-я пол.
18 в. Арх. Ж. Кур-
тонн

150. Замок Бленхейм.
Начало 18 в. Арх.
Д. Ванброу

151. Собор св. Павла в
Лондоне. Конец 17—
начало 18 в. Арх.
К. Рэн



152

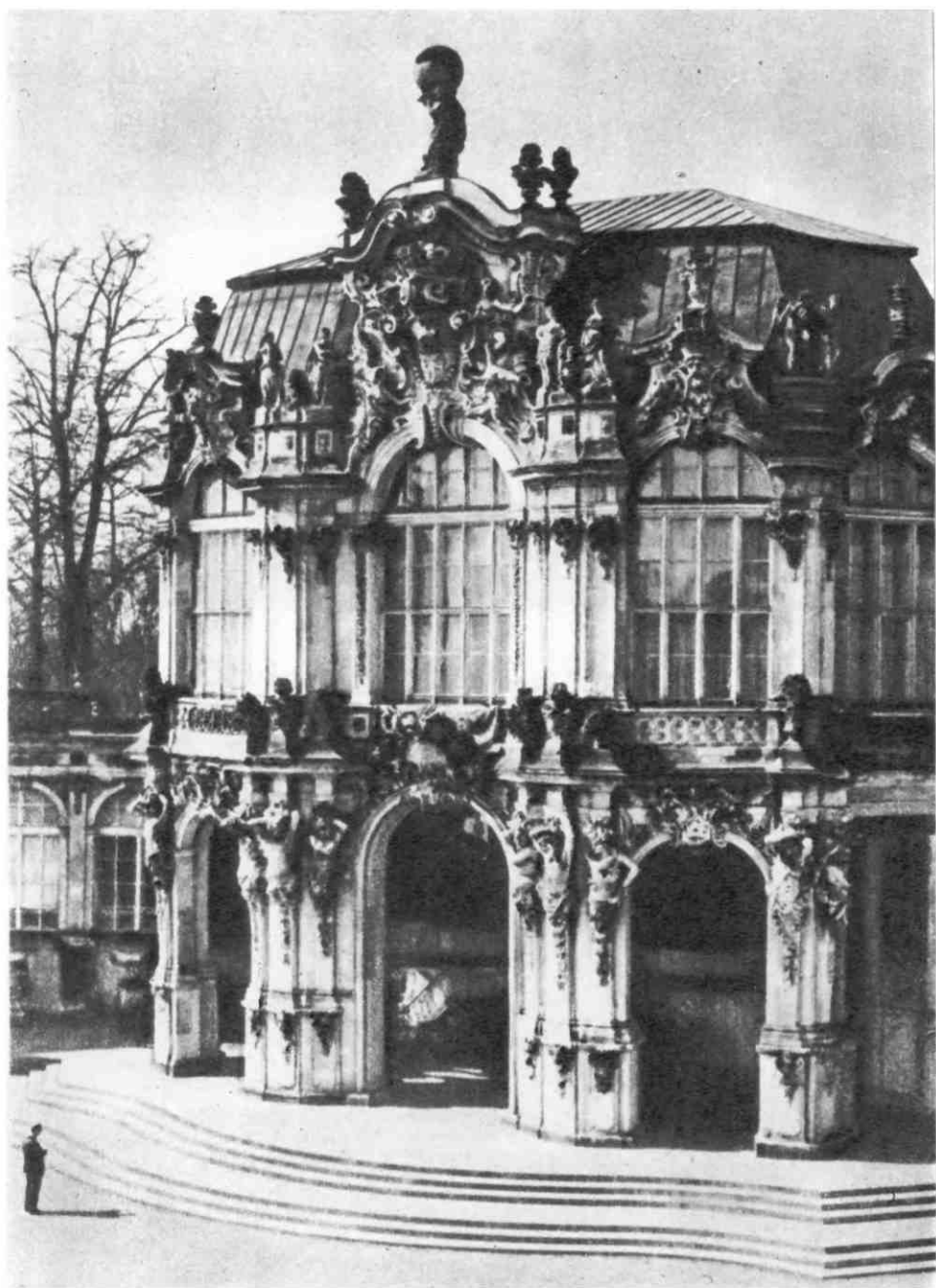
152. Бельведерский дворец в Вене. 1-я пол. 18 в. Арх. И.-Л. Гильдебранд

153. Церковь св. Иоганна Непомук в Мюнхене. 1-я пол. 18 в. Арх. Е.-К. Азам

154. Цинггер в Дрездене. 1-я пол. 18 в. Один из павильонов. Арх. Д. Пепельман



153





155

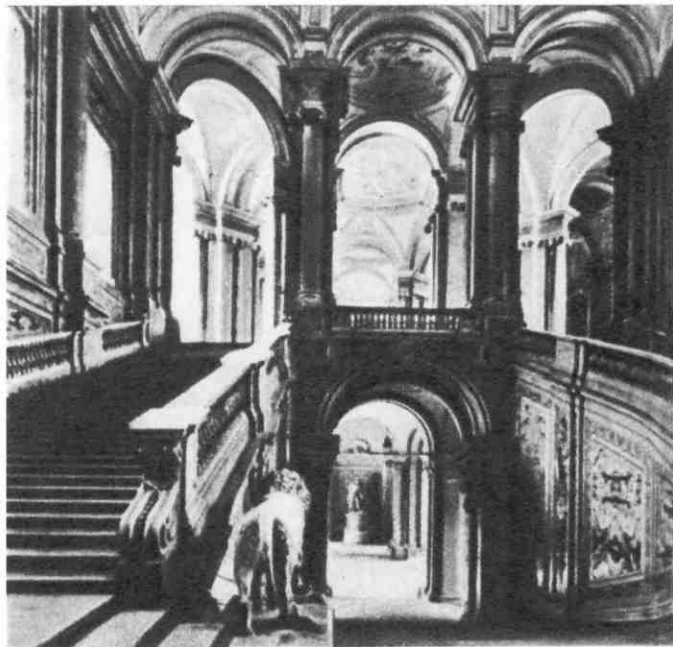
156





157

158

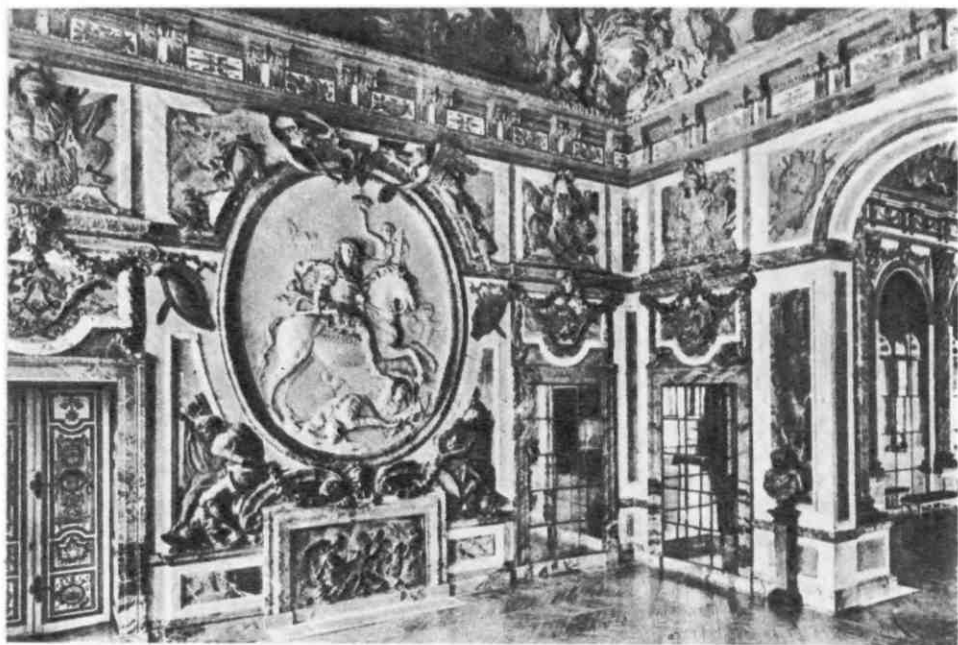


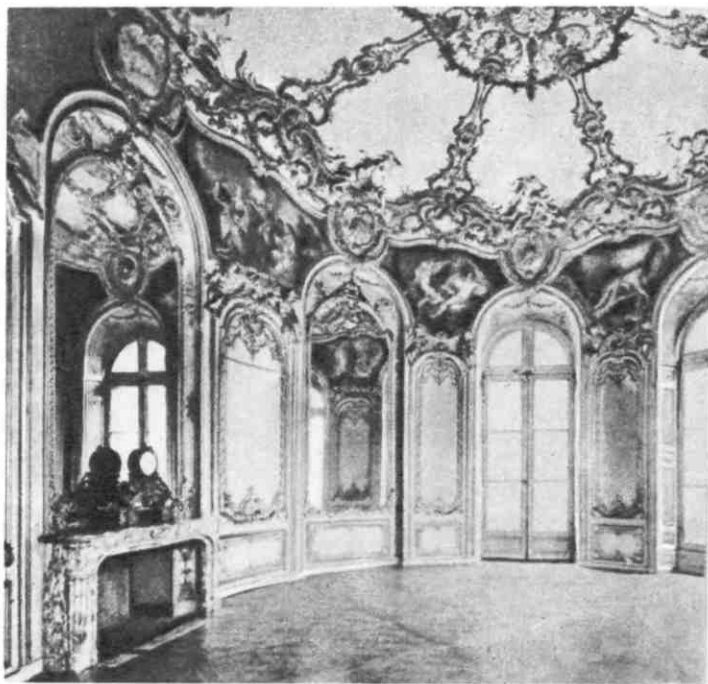
155. Дворец Черни в Праге. 2-я пол. 17—1-я пол. 18 в. Арх. Ф. Каратти. М. Капья, А. Лураго

156. Церковь Иль-Джезу в Риме. Роспись купола. Художник Д.-Б. Гаулли. 2-я пол. 17 в. Фрагмент

157. Роспись плафона церкви Игнацио в Риме. 2-я пол. 17 в. Худ. А. Поццо

158. Замок Казерта. Середина 18 в. Парадный вестибюль. Арх. Л. Ваввителли





159, 160. Залы Войны и
Мира в Вер-
сальском двор-
це. 2-я пол. 17в.
Арх. Ж.-А.
Мансар. Худ.
Ш. Лебрен

161. Овальный зал отеля
Субиз в Париже.
1-я пол. 18 в. Арх.
Ж. Боффран

162. Интерьер в доме на
Вандомской площа-
ди в Париже. Сере-
днина 18 в. Арх.
Ж.-Б. Удри

163. Алтарь «Эль Транс-
поренте» в соборе
Толедо (Испания).
18 в. Арх. Н. Томе

161

162



163



164. Дворец в Вюрцбурге. Парадная лестница. 1-я пол. 18 в. Арх. И.-Б. Нейман

165. Голландский бюргерский интерьер 17 в. Картина худ. П. де Хоха «Бельевой шкаф». 1650 г.

166. Интерьер богатого фламандского дома 17 в. Картина худ. Б. ван Бассена

167. Орнаментальные мотивы позднего барокко (рококо). Лейка

168. Шкаф. 2-я пол. 17 в. (Франция). Мастер А.-Ш. Буль



164

165





166

167



168





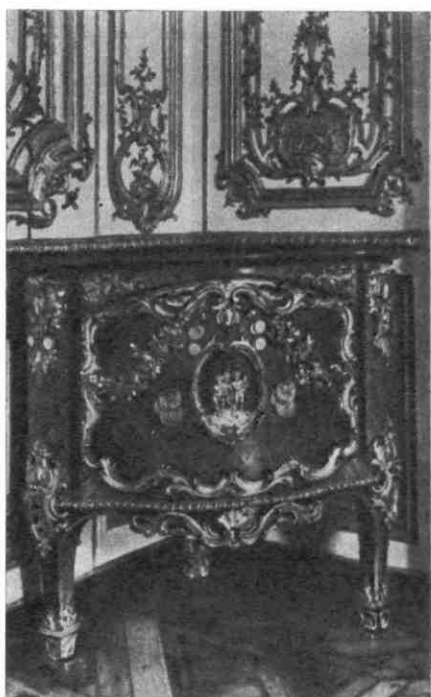
169

171



170

172





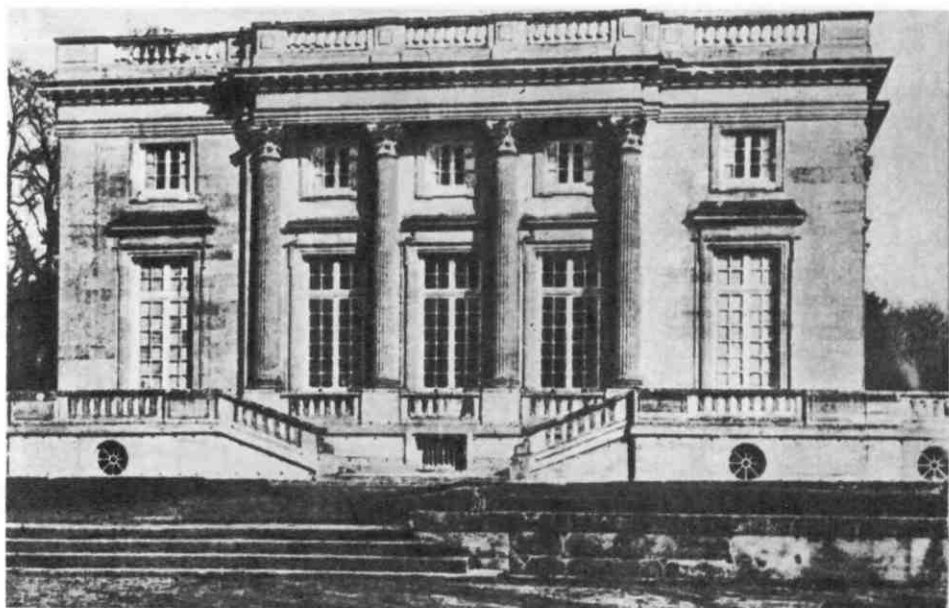
169. Кресло. 1-я пол.
17 в. (Франция)

170. Кресло. Середина
18 в. (Франция)

171. Стул стиля чиппен-
дейл. Середина 18 в.
(Англия)

172. Комод. Середина
18 в. (Франция)

173. Пантеон в Париже.
2-я пол, 18 в. Арх.
Ж Суффло



174

174. Малый Трианон в Версале. 2-я пол. 18 в. Арх. Ж.-А. Габриэль

175. Арка Звезды в Париже. Начало 19 в. Арх. Ж.-Ф. Шальгрен

176. Замок Хольхэем. Начало 18 в. Арх. В. Кент

177. Замок Кэдастонхолл. 2-я пол. 18 в. Арх. Р. Адам

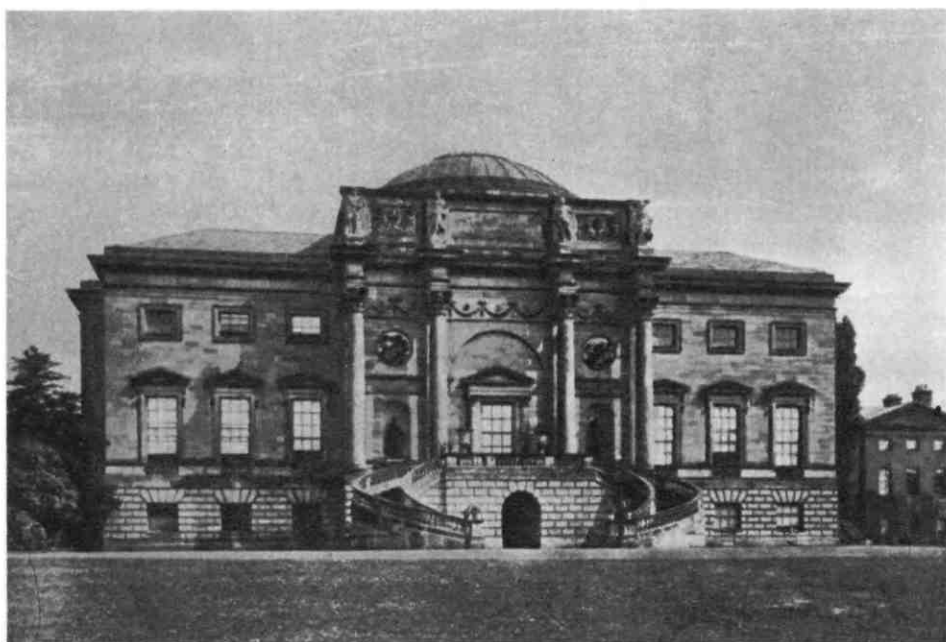


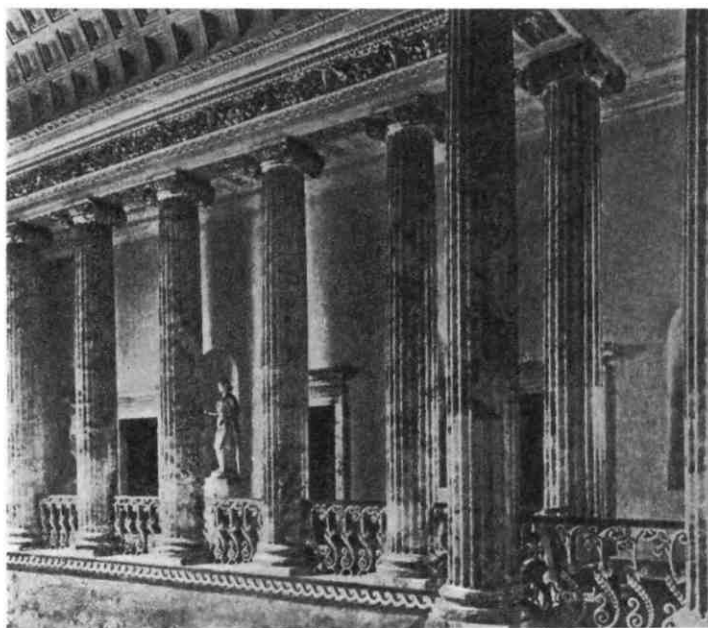
175



176

177





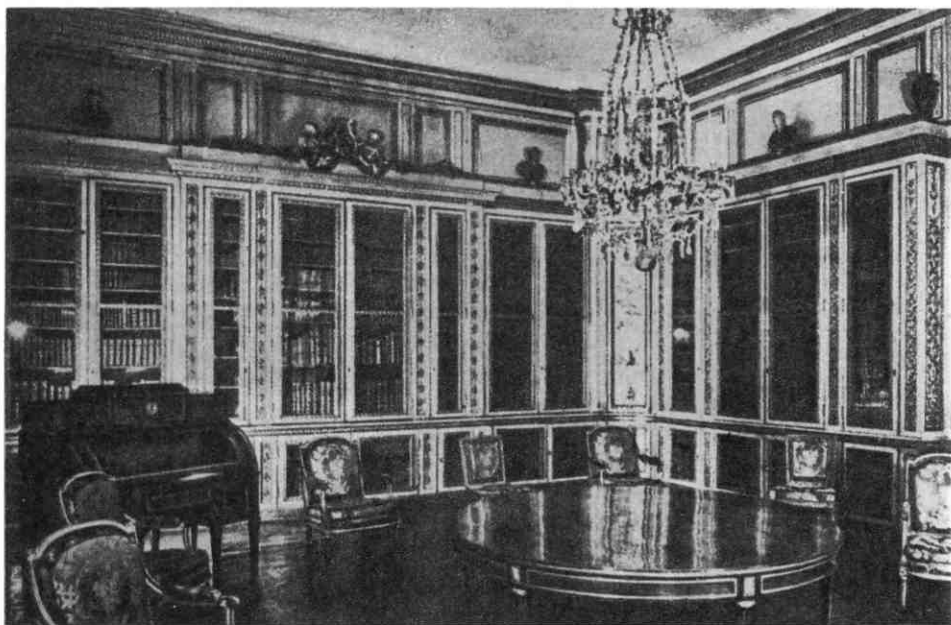
178

178. Замок Хольхем.
Холл

179. Будуар Марии Ан-
гуанетты в замке
Фонтенбло. 2-я пол.
18 в.



179



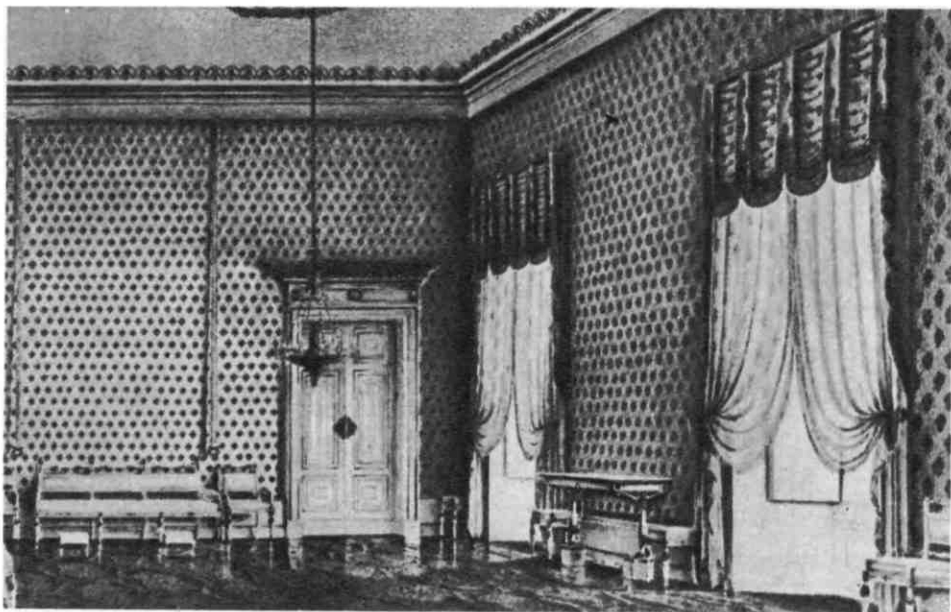
180

181



180. Библиотека Людовика XVI в Версальском дворце. 2-я пол. 18 в.

181. Комната императрицы в замке Мальмезон. Начало 19 в. Арх. Ш. Персье и П. Фолтея



182

182. Интерьер в стиле ампр. Парма (Италия). 1830-е гг. Акварель

183. Дамский столик работы Ж.-А. Ризенера. Конец 18 в.

184. Комод. Начало 19 в. (Франция)

185. Стол-консоль. Начало 19 в. (Франция)

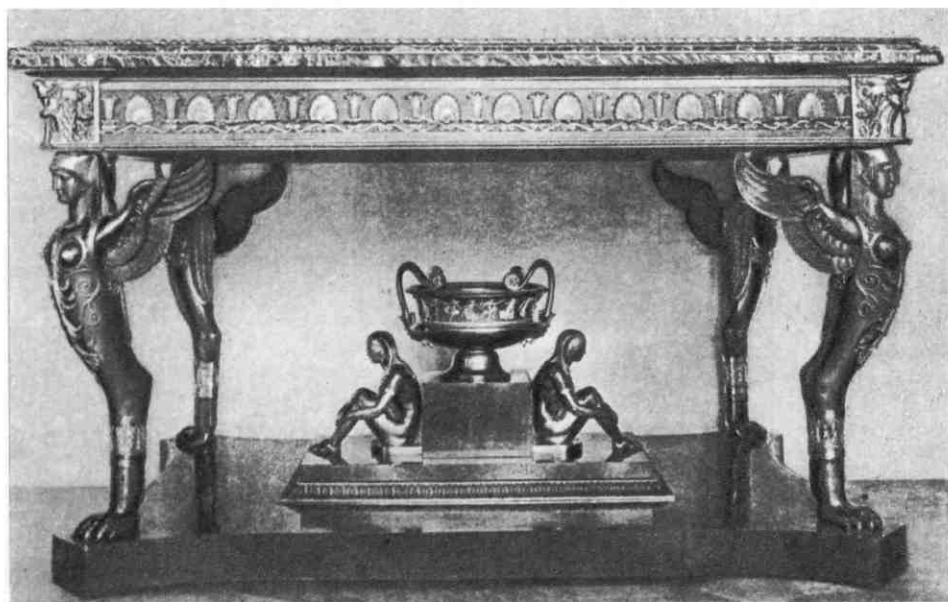


183



184

185



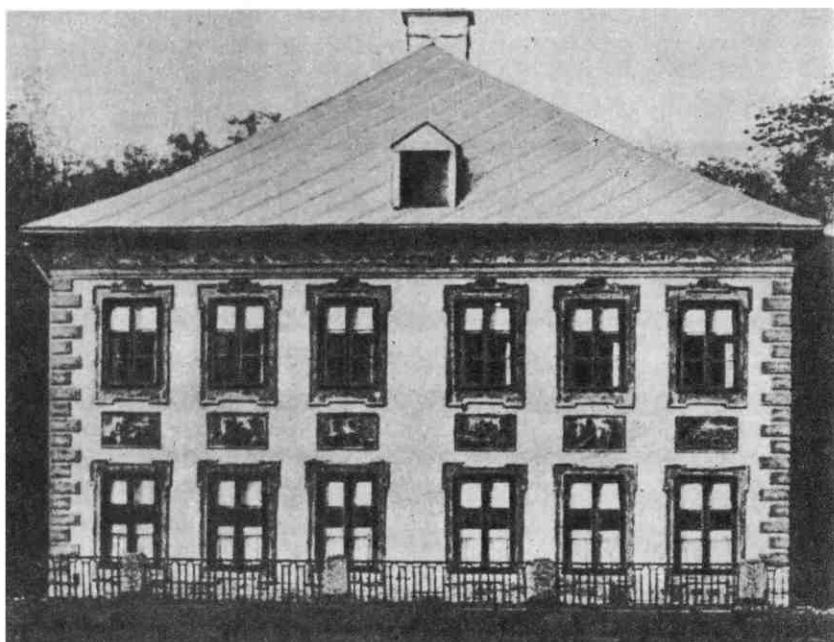


186

186. Петровские ворота
Петропавловской
крепости. Начало
18 в. Арх. Д. Трезини

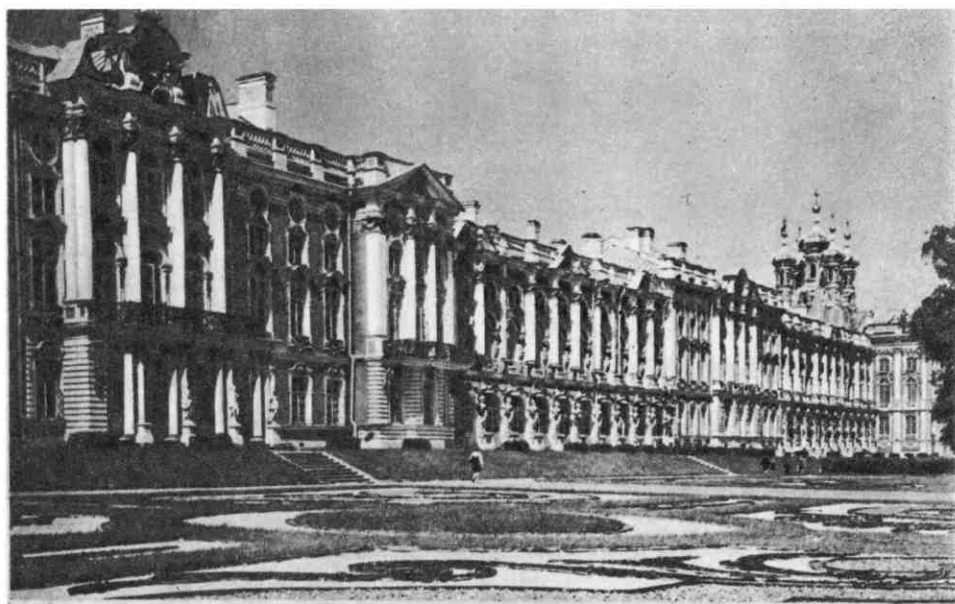
188. Екатерининский
дворец в Пушкине.
Середина 18 в. Арх.
Ф.-Б. Растрелли

187. Летний дворец Пет-
ра I. 1-я четверть
18 в. Арх. Д. Трезини
и А. Шлютер



187

188





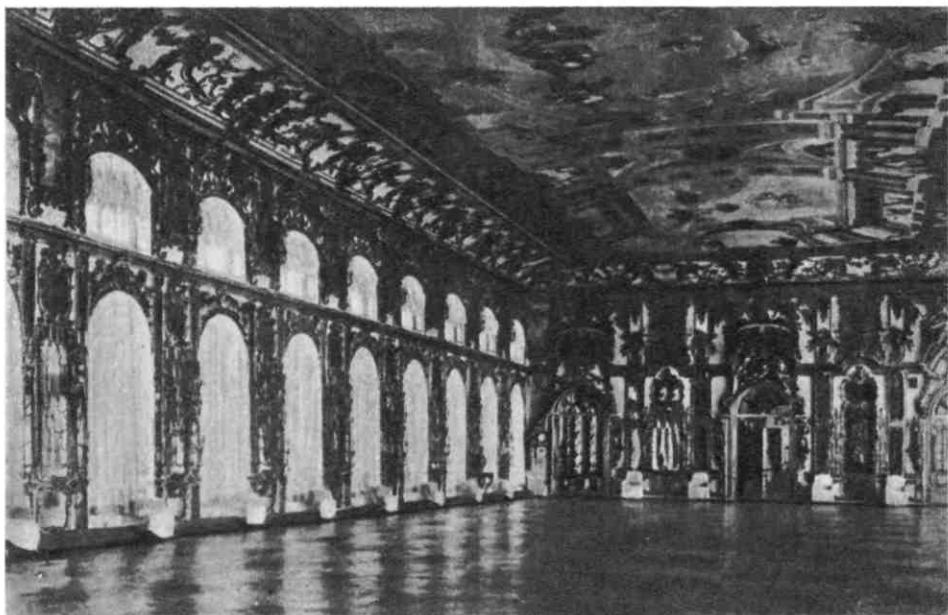
189

190



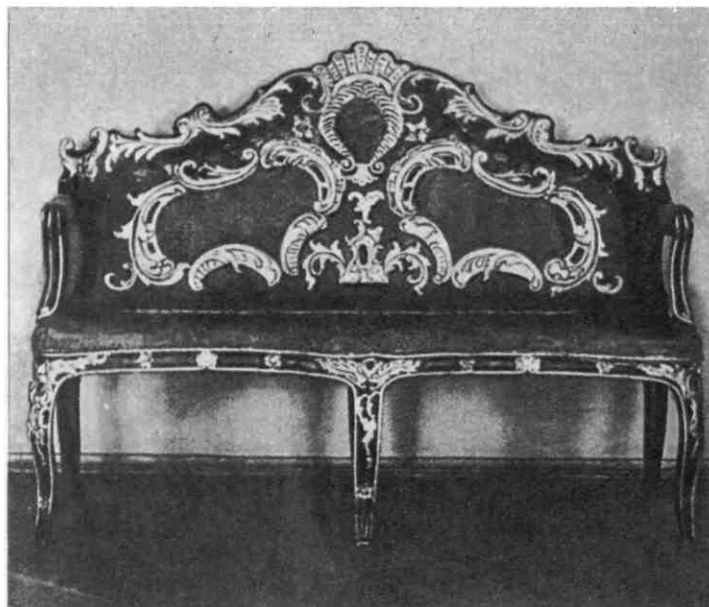
191





192

193



189. Зеленый кабинет в Летнем дворце Петра I. 1-я четверть 18 в.

190. Стол дубовый с ларцом. Начало 18 в.

191. Столик русской работы с росписью и позолотой. Средине 18 в.

192. Тропический зал Екатерининского дворца в Пушкине. Арх. Ф.-Б. Растрелли

193. Диван русской работы. Средине 18 в.



194

194. Мраморный дворец в Ленинграде. 3-я четверть 18 в. Арх. А. Ринальди

195. Здание Академии наук в Ленинграде. Последняя четверть 18 в. Арх. Д. Кваренги

196. Бывший особняк Разумовского на Горьковом поле в Москве. Конец 18 — начало 19 в. Арх. Н. Львов (?). Фрагмент фасада



195





197

197. Здание Биржи в Ленинграде. 1-я четверть 19 в. Арх. Т. де Томон

198. Адмиралтейство в Ленинграде. 1-я четверть 19 в. Арх. А. Захаров. Фрагмент фасада

199. Бывший Михайловский дворец (ныне — Государственный Русский музей) в Ленинграде. 1-я четверть 19 в. Арх. К. Росси

200. Арка здания Главного штаба в Ленинграде. 1-я треть 19 в. Арх. К. Росси



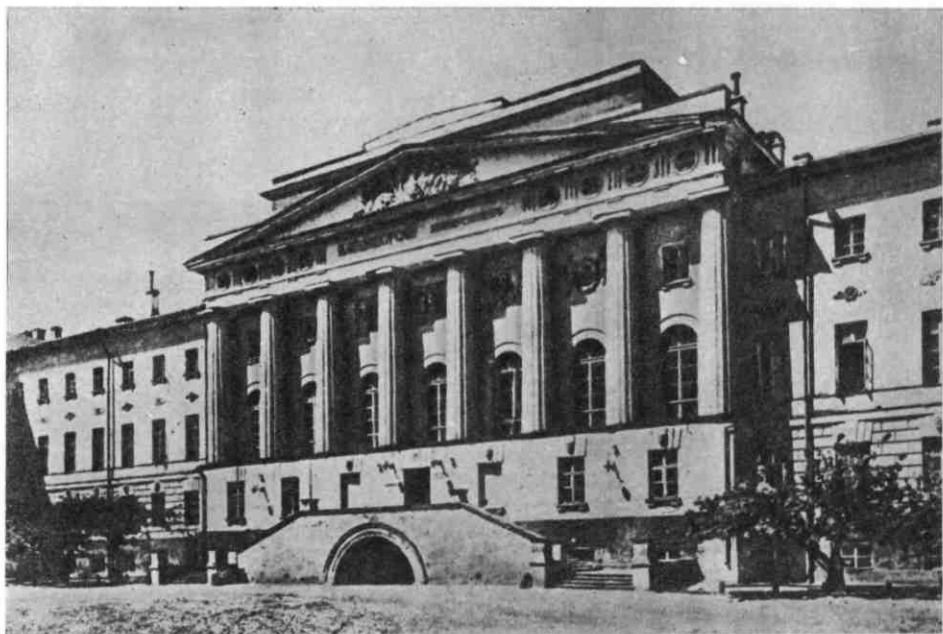
198



199

200





201

201. Здание университета в Москве. 1-я четверть 19 в. Арх. Д. Жиллярди

202

202. Былший особняк Хрущевых (Селезневых) в Москве. 1-я четверть 19 в. Арх. А. Григорьев

203. Большая галерея Таврического дворца. Последняя четверть 18 в. Арх. И. Старов

204. Греческий зал Павловского дворца. Начало 19 в. Арх. В. Брённа и А. Воронихин





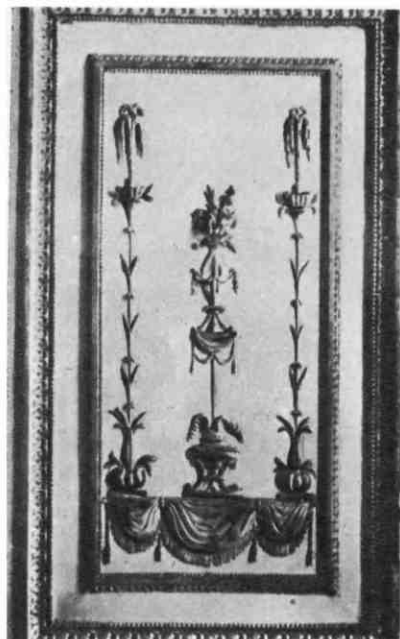
203

204





205



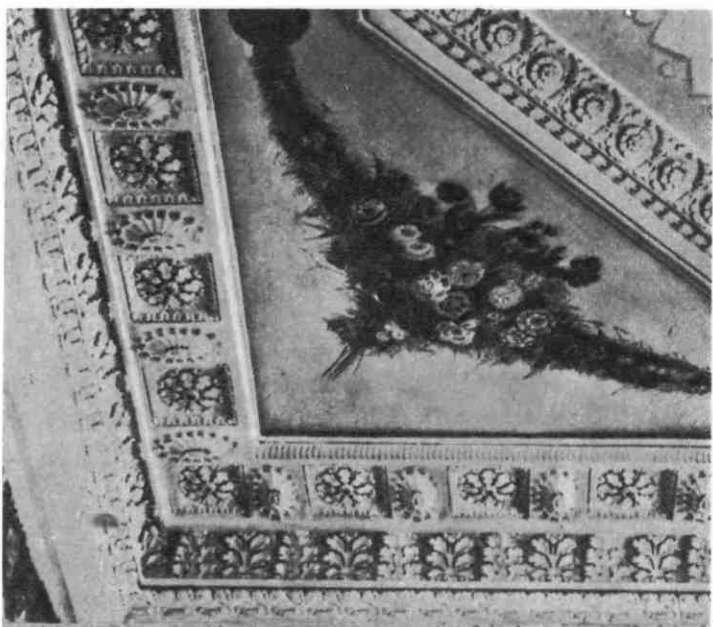
206

205. Интерьер Петровского путевого дворца в Москве. Конец 18 в. Арх. М. Казаков. Фрагмент

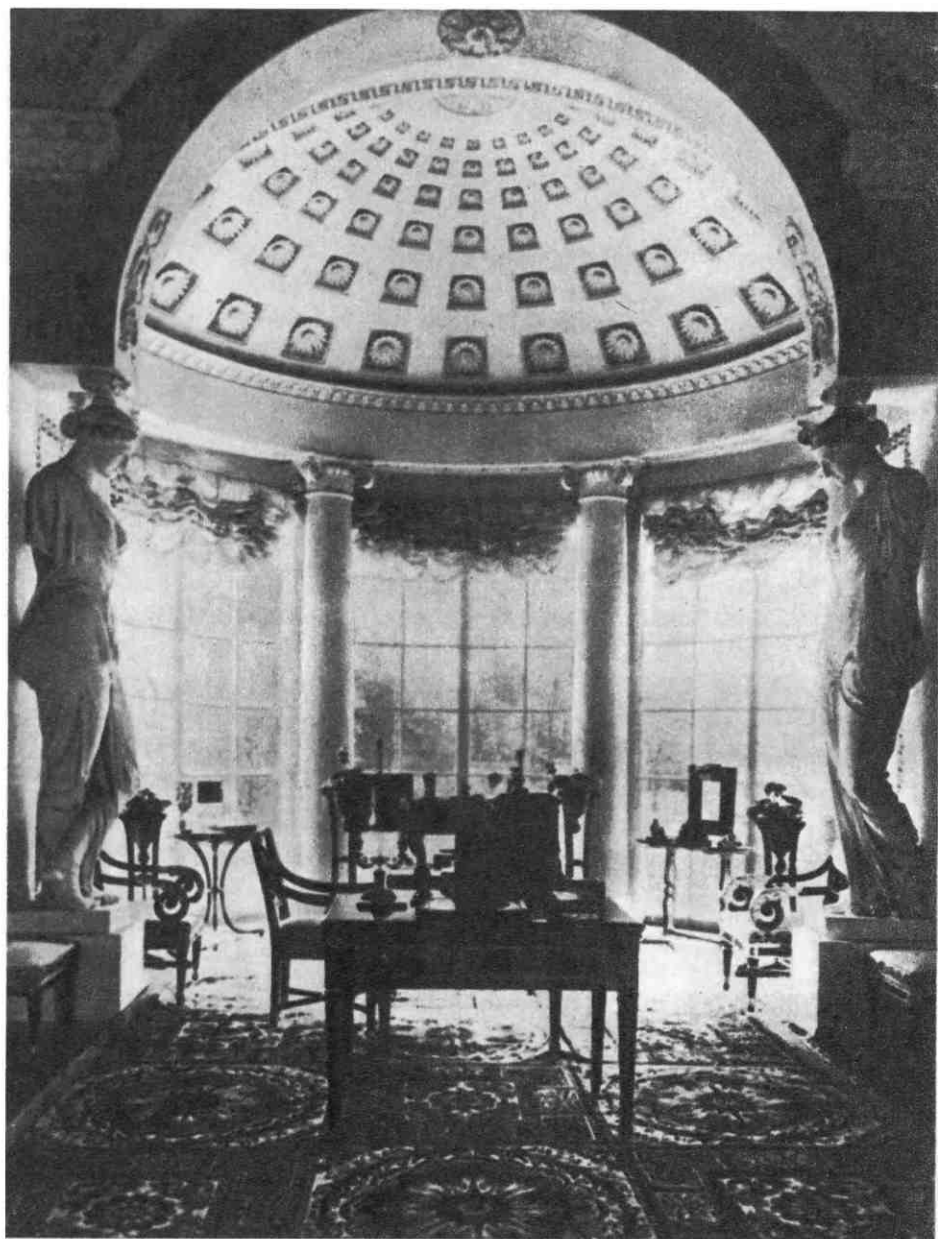
206. Золотые хоромы бывшего особняка Демидова в Москве. Конец 18 в. Арх. М. Казаков. Фрагмент

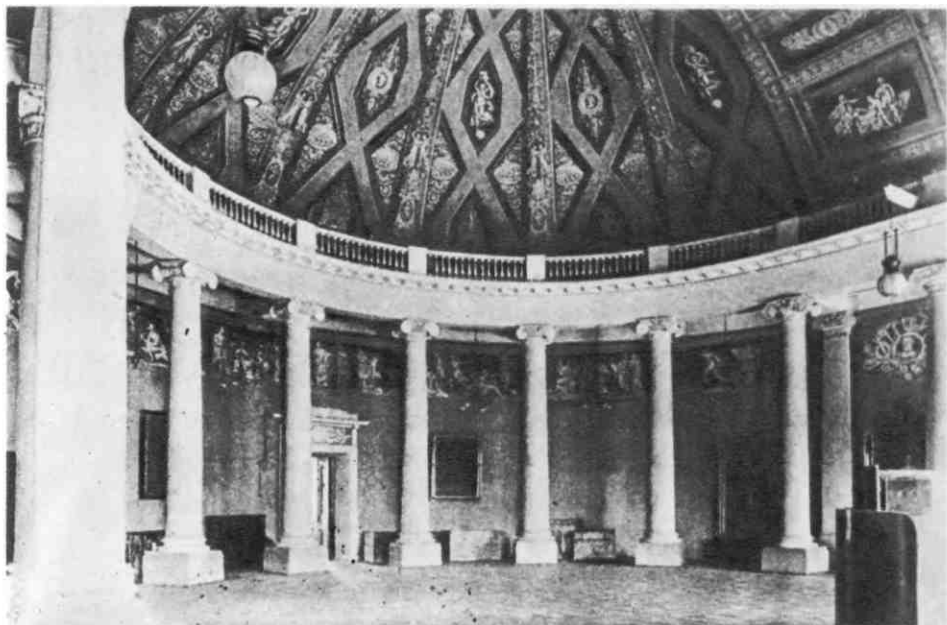
207. Усадьба «Нескучное». Арх. Е. Тюрин. Интерьер. Фрагмент потолка

208. Кабинет «Фонарик» в Павловском дворце. Начало 19 в. Арх. А. Воронихин



207





209

209. Актный зал университета в Москве. Начало 19 в.

210. Овальный зал усадьбы «Нескучное» в Москве. 30-е гг. 19 в. Арх. Е. Тюрин

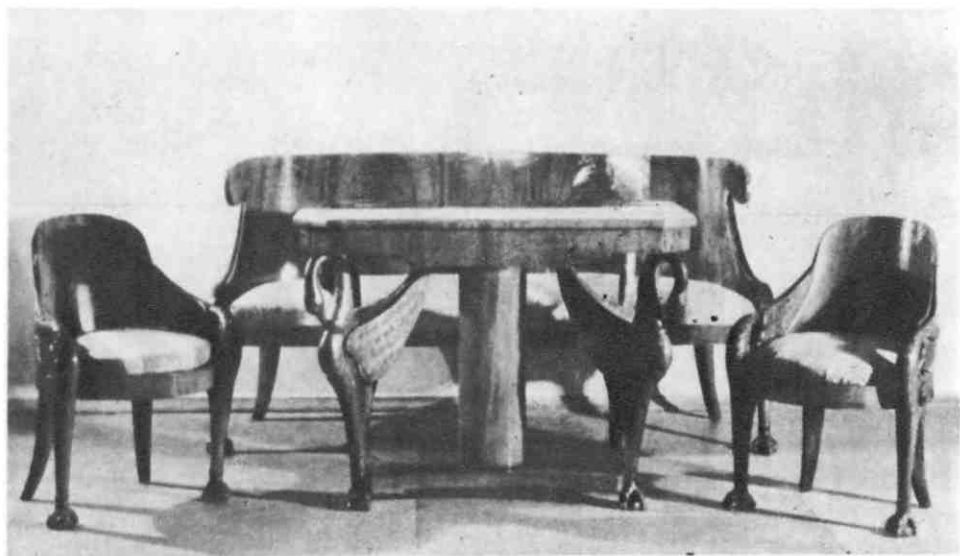
211. Мебельный гарнитур красного дерева русской работы. Около 1810 г.

212. Кресло русской работы. 1-я четверть 19 в.

213. Стул крашенный с позолотой. 1809 г. Арх. Л. Руска

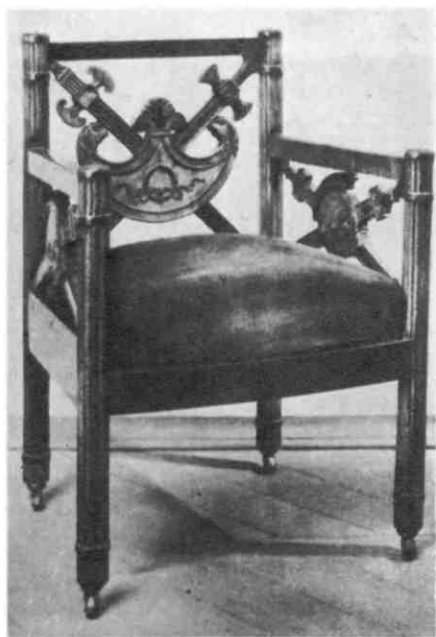


210



211

212



213



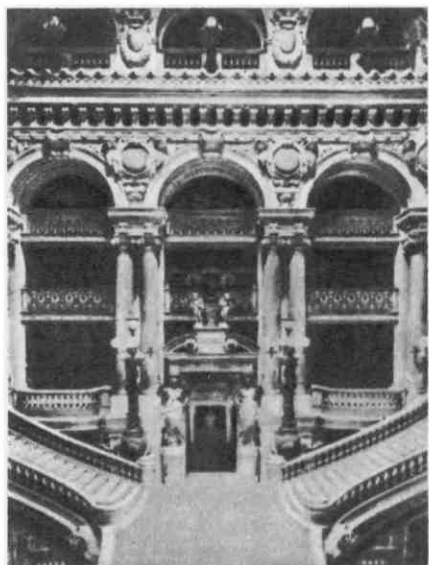


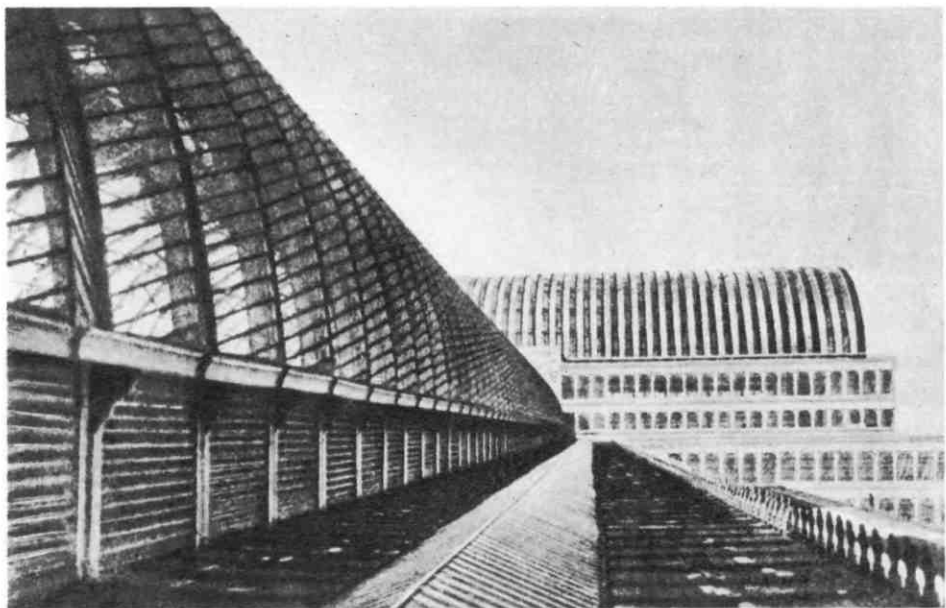
214

215



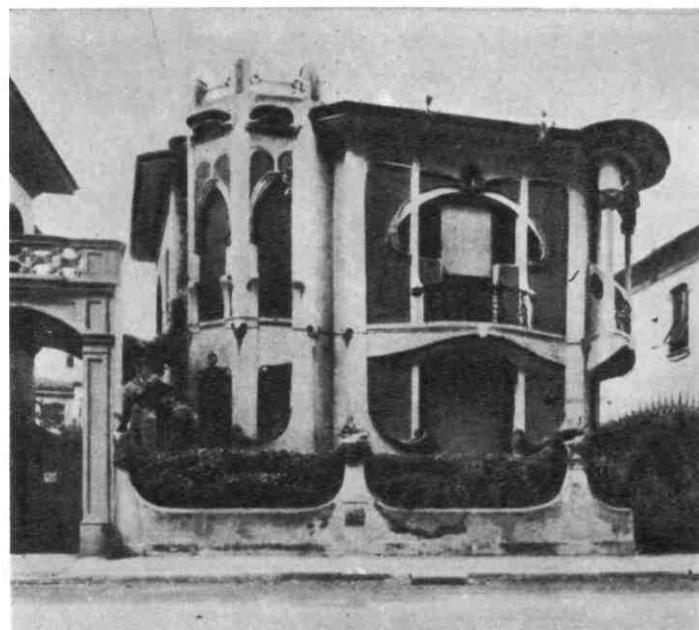
216





217

218



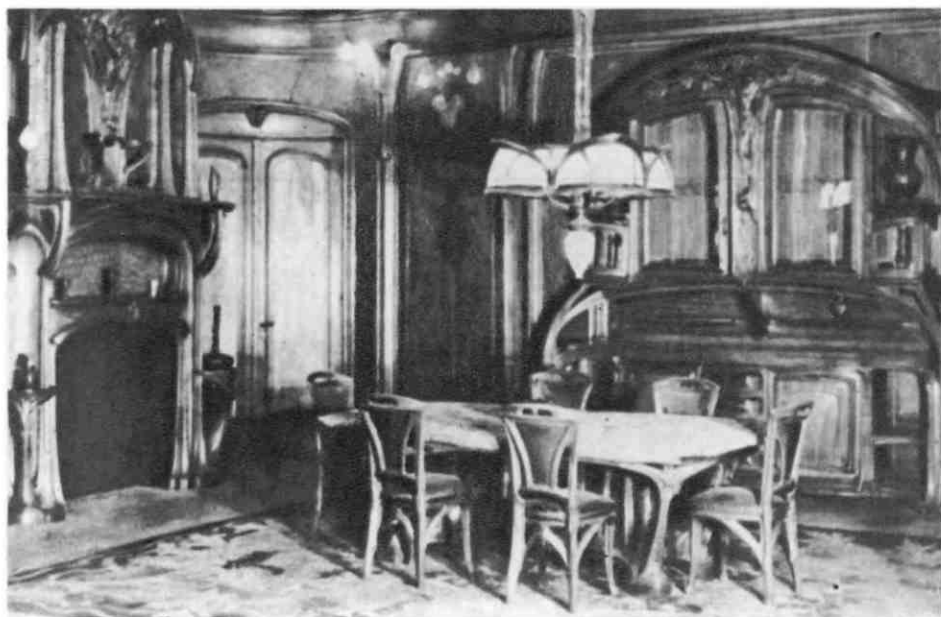
214. Здание парламента
в Лондоне. 40—50-е
гг. 19 в. Арх. Ч. Бэр-
ри

215. Здание Большой
оперы в Париже.
60—70-е гг. 19 в.
Арх. Ш. Гарнье

216. Здание Большой
оперы в Париже.
Парадная лестница

217. «Хрустальный двор-
ец» в Лондоне. 50-е
гг. 19 в. Арх. Д. Пэк-
стон

218. Вилла во Флорен-
ции. 1900 г. Арх.
Микеланджио

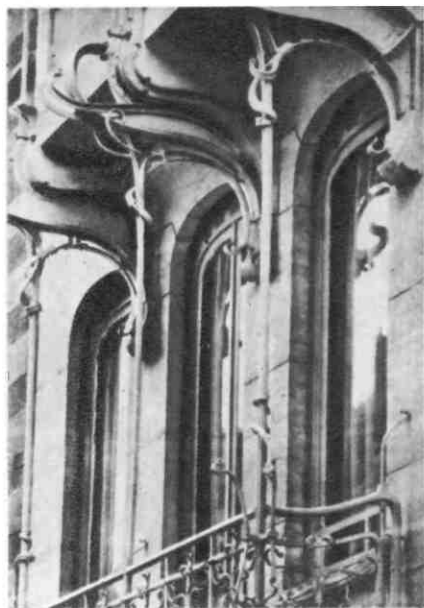


219

220



221





222

223



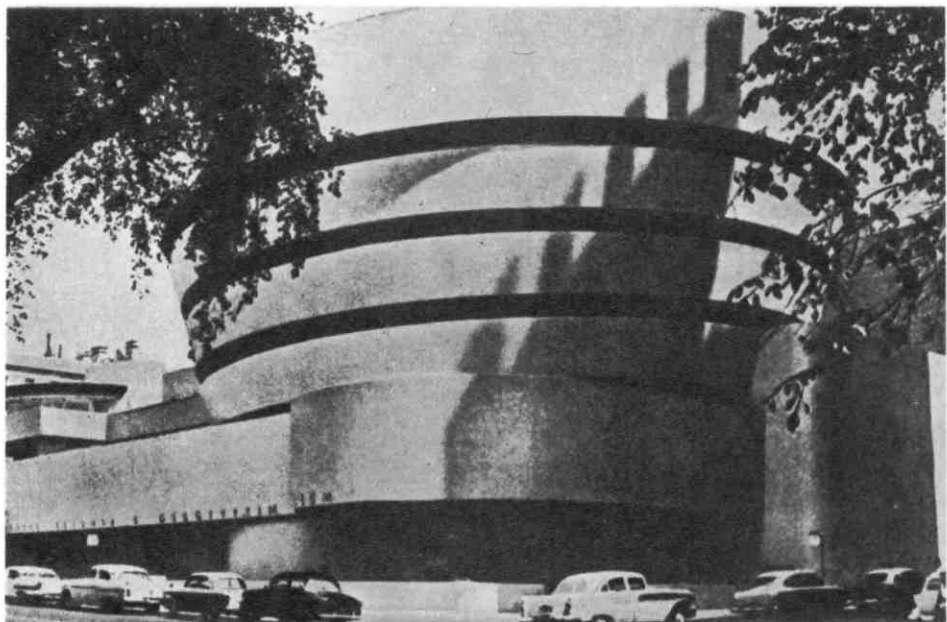
219. Столовая в частном доме. Начало 20 в. Арх. Э. Виллэн

220. Интерьер в частном доме. Начало 20 в. Арх. А. Гато

221. Дом в Брюсселе. Конец 19 — начало 20 в. Арх. В. Орта. Фрагмент фасада

222. Вилла Гарри. 1927 г. Арх. Ле Корбюзье

223. Дом-водопад в Пенсильвании. 1937 г. Арх. Ф.-Л. Райт



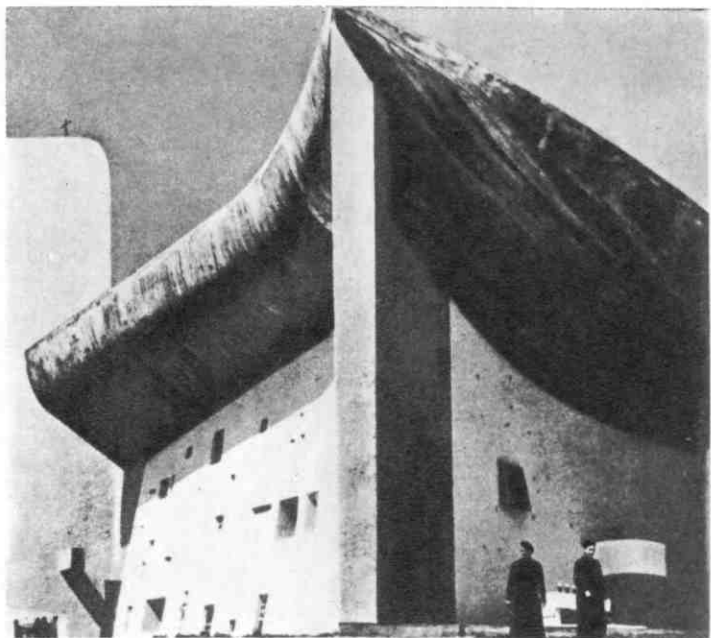
224

224. Музей Гуггенхайма
в Нью-Йорке. 1956—
1960 гг. Арх. Ф.-Л.
Райт

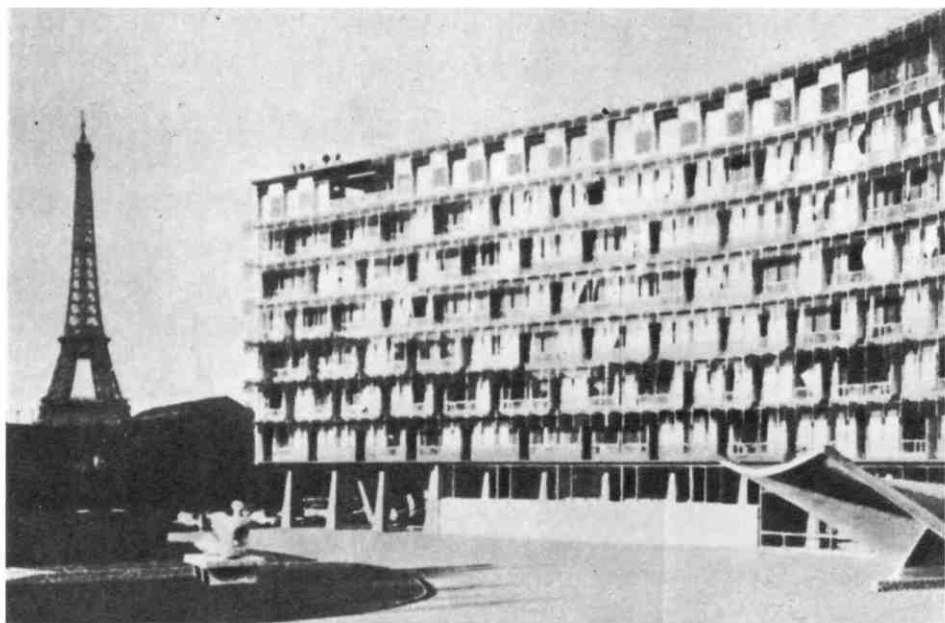
225. Часовня в Роншам.
1956 г. Арх. Ле Кор-
бюзье

226. Здание ЮНЕСКО в
Париже. 1950-е гг.
Арх. М. Брайер, П.
Нерви, Б. Зерфусс

227. Современный ин-
терьер (Франция)

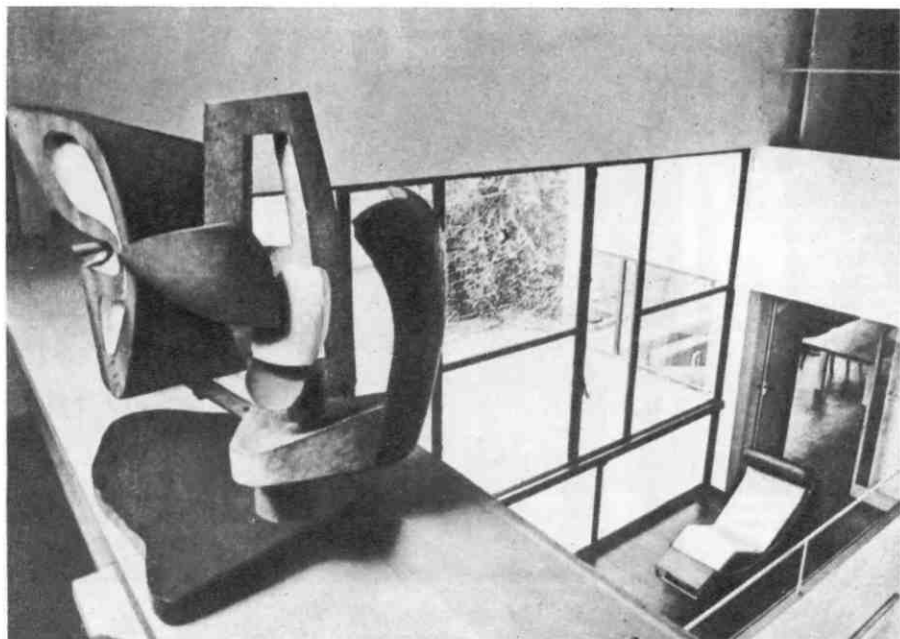


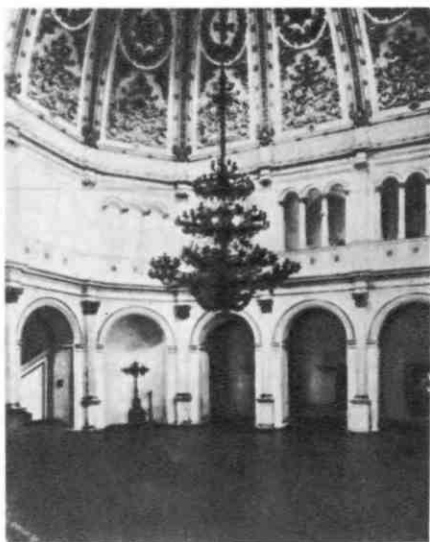
225



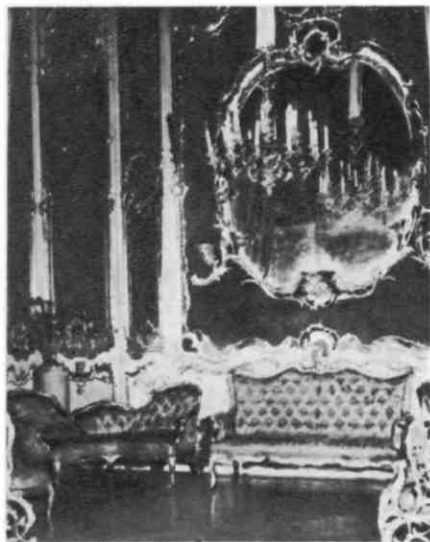
226

227





228



229

228. Большой Кремлевский дворец. Владимирский зал. 30—40-е гг. 19 в. Арх. К. Тон

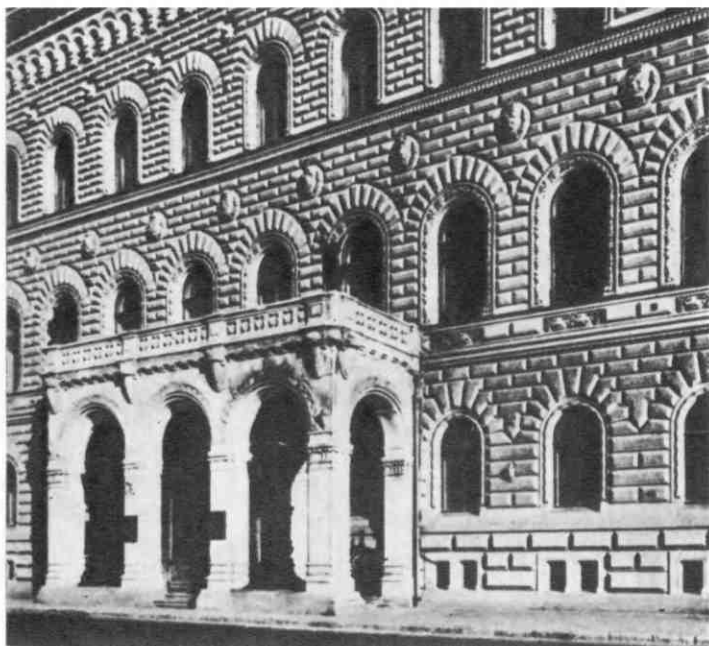
229. Будуар в Зимнем дворце. 50-е гг. 19 в. Арх. Г. Боссе

230. Бывший великокняжеский особняк (ныне — Дом ученых) в Ленинграде. 60—70-е гг. 19 в. Арх. А. Резанов

231. Бывший особняк Рябушинского в Москве. Начало 20 в. Арх. Ф. Шехтель

232. Бывший особняк Рябушинского в Москве. Интерьер

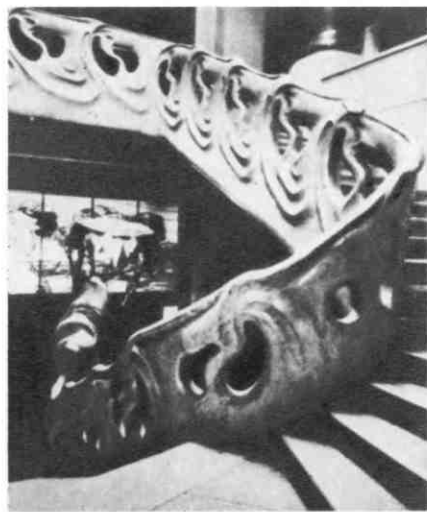
233. Бывший особняк Полякова в Ленинграде. 1910-е гг. Арх. Н. Фомин



230

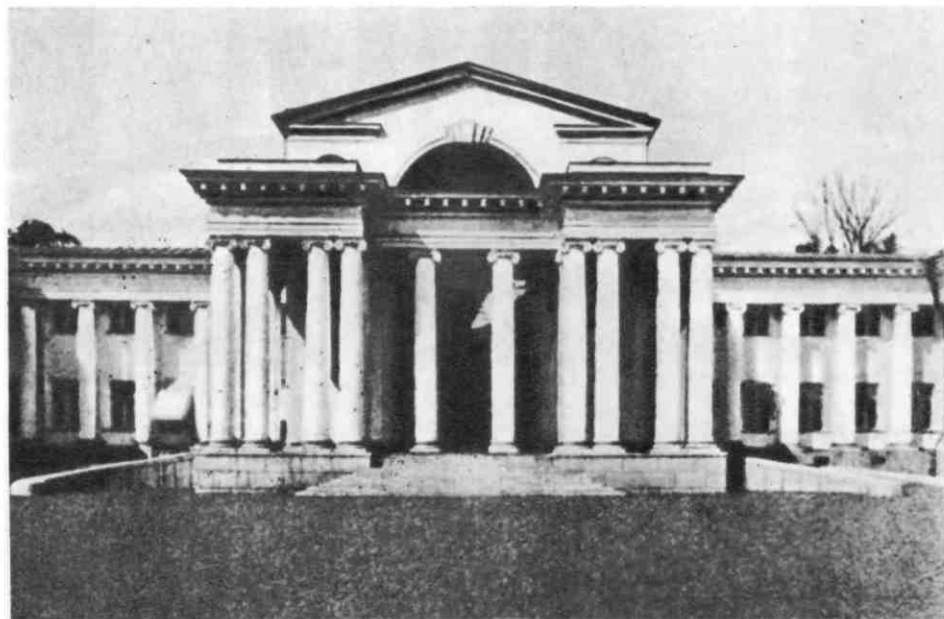


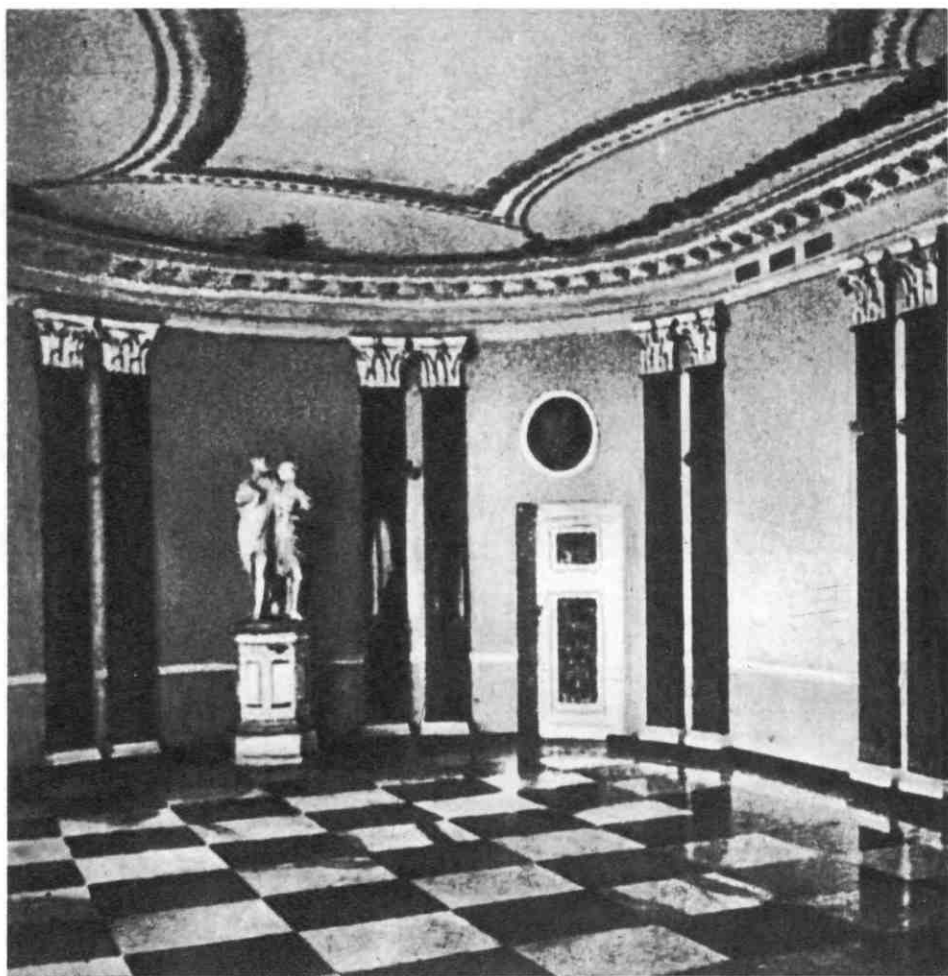
231



232

233





234

234. Бывший особняк
Абамелек-Лазарева
в Ленинграде.
1910-е гг. Арх. И.
Фомин. Интерьер

235. Пропилеи Смольно-
го. 1920-е гг. Арх.
В. Щуко и В. Гель-
фрейх

236. Здание Госпрома в
Харькове. Начало
1930-х гг. Арх.
С. Серафимов

237. Дворец культуры
завода АМО (ныне
автомобильный завод
им. Лихачева) в Мос-
кве. Нач. 1930-х гг.
Арх. Веснины

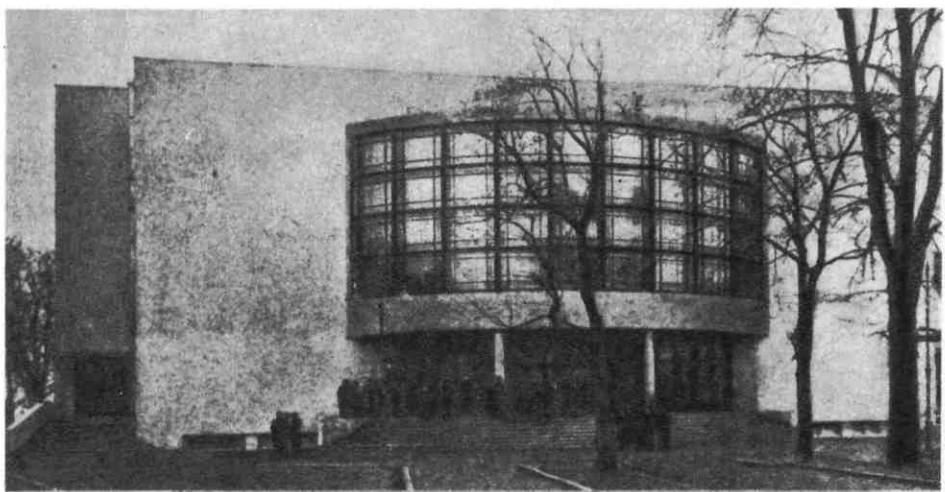


235



236

237



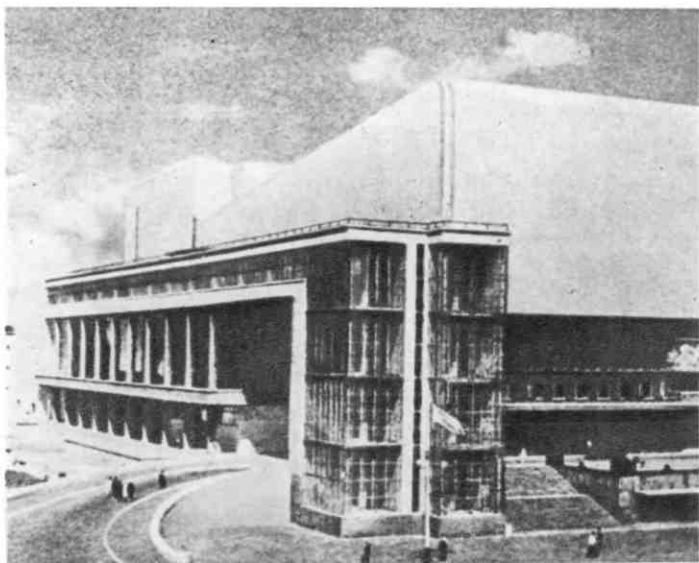


238

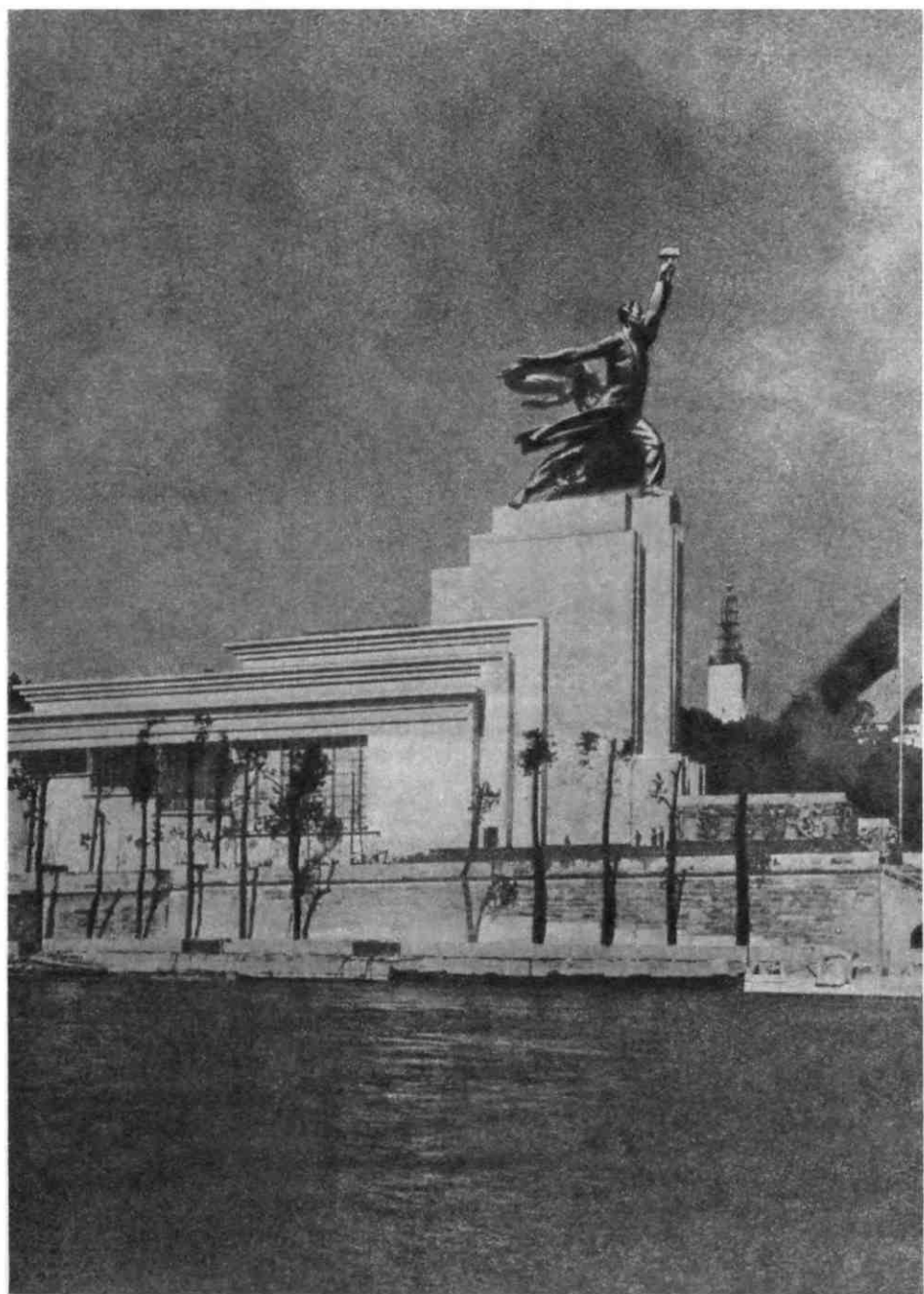
238. Здание Военной академии в Москве. 1930-е гг. Арх. Л. Руднев и В. Муниц

239. Театр в Ростове-на-Дону. Начало 1930-х гг. Арх. В. Щуко и В. Гельфрейх

240. Павильон СССР на Международной выставке 1937 года в Париже. Арх. Б. Иофан и скульпт. В. Мухомин



239



241. Здание Совета Министров СССР в Киеве, 1930-е гг. Арх. И. Фомин

242. Кремлевский Дворец съездов, 1959 г. Арх. М. Посохин соавт. с арх. А. Мидоняцем, П. Штедлером, Е. Стамо, П. Щенетильниковым и др.

243. Проспект Калинина в Москве, 1960-е гг. Арх. М. Посохин соавт. с арх. А. Мидоняцем, Г. Макаревичем, Б. Тхором, Ш. Айрапетовым, Ю. Поновым, И. Покровским, А. Зайцевым

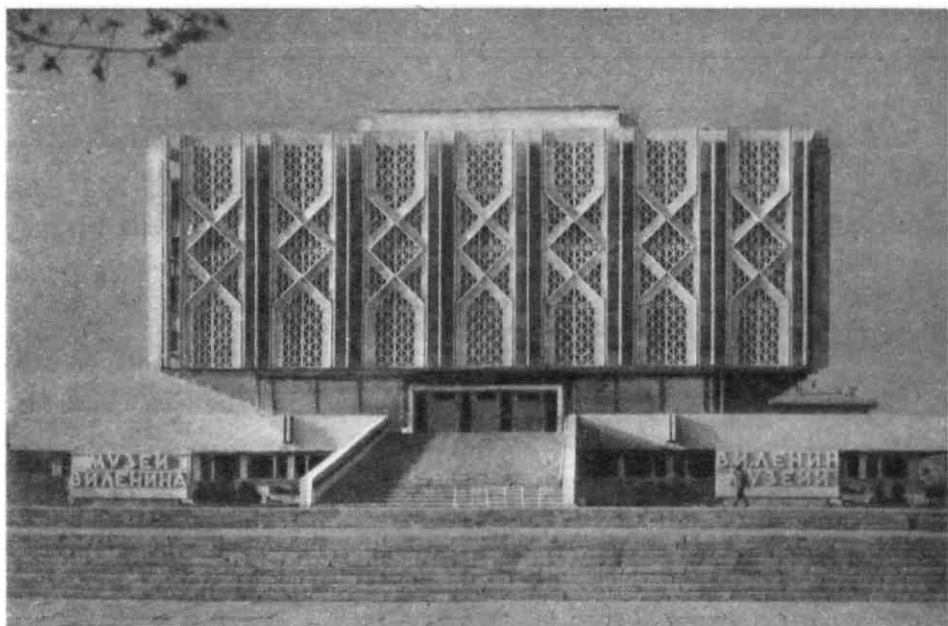


241

242







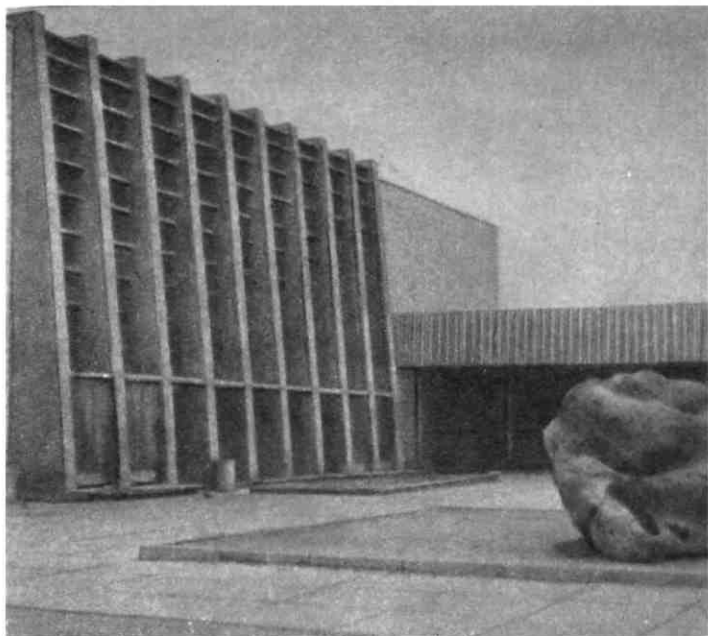
244

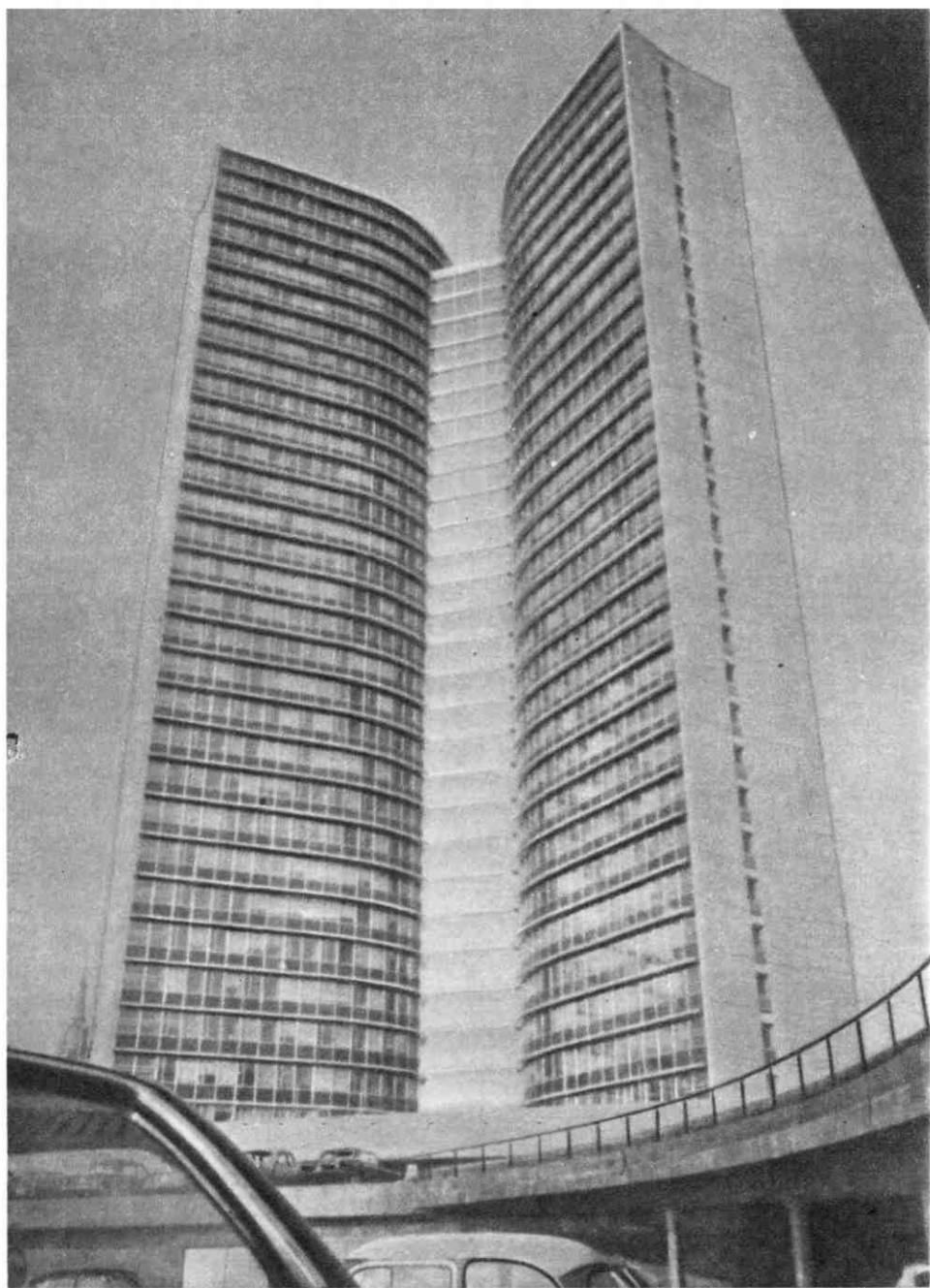
244. Здание филиала Всесоюзного музея В. И. Ленина в Ташкенте. 1970 г. Арх. Ю. Болдычев, Е. Розанов, В. Шеестопалов

245

245. Торговый центр в городе Шелченко. Авторы архитектурных сооружений г. Шелченко — арх. А. Коротков, Г. Вялечкин и др.

246. Здание Совета Экономической Взаимопомощи в Москве. 1967 г. Арх. М. Посохин (руководитель), А. Мидоянц и др.







247

247. Оперный театр в Вильнюсе. 1974
Арх. Н. Бушоте
Ю. Маркеев

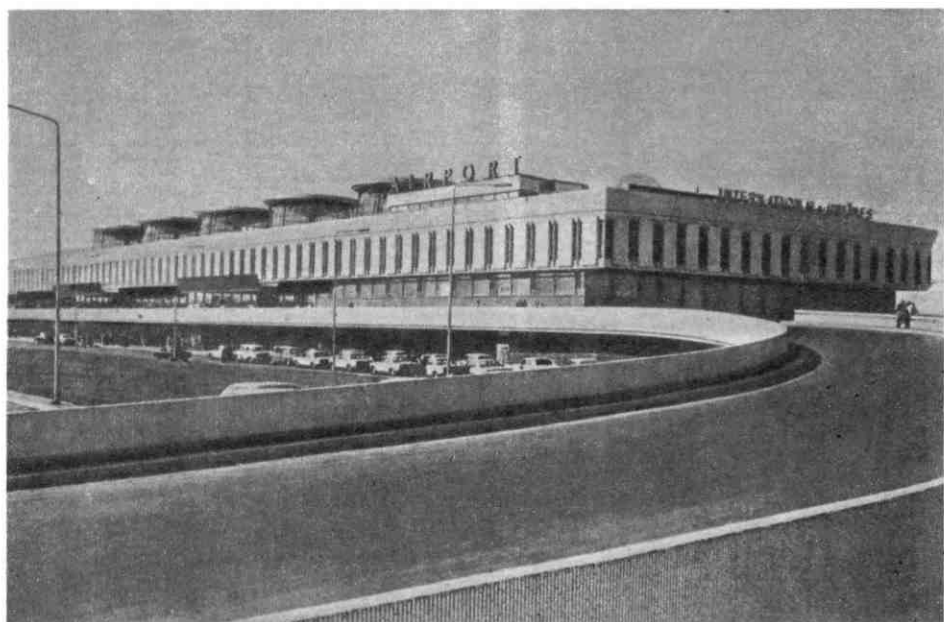
248. Дворец искусств им.
В. И. Ленина в Алма-Ате. 1971 г. Арх.
В. Ким, Ю. Ратушный,
Н. Рипинский,
Л. Ухоботов и др.

249. Аэропорт Пулково
в Ленинграде.
1970-е гг. Арх. А.
Жук, Ж. Вержбицкий и др.

250. Гостиница «При-
балтийская» в Ле-
нинграде. 1978 г.
Арх. Н. Баранов,
С. Евдокимов, В. Ко-
вадес



248



249

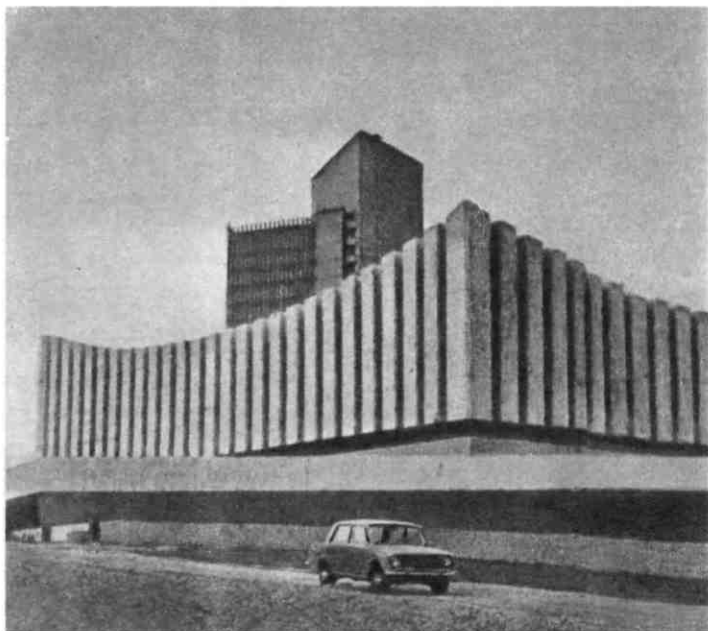
250



251. Дворец спорта «Измайлово» в Москве. 1980 г. Арх. И. Гунст, З. Розенфельд, Д. Алексеев, В. Орлов, Д. Сорокин и др.

252. Спортивный комплекс «Олимпийский» в Москве. 1980 г. Руководитель работы — М. Посохин, арх. А. Арангаускас, Б. Тхор, инж. Ю. Рацкевич, Ю. Львовский. Общий вид

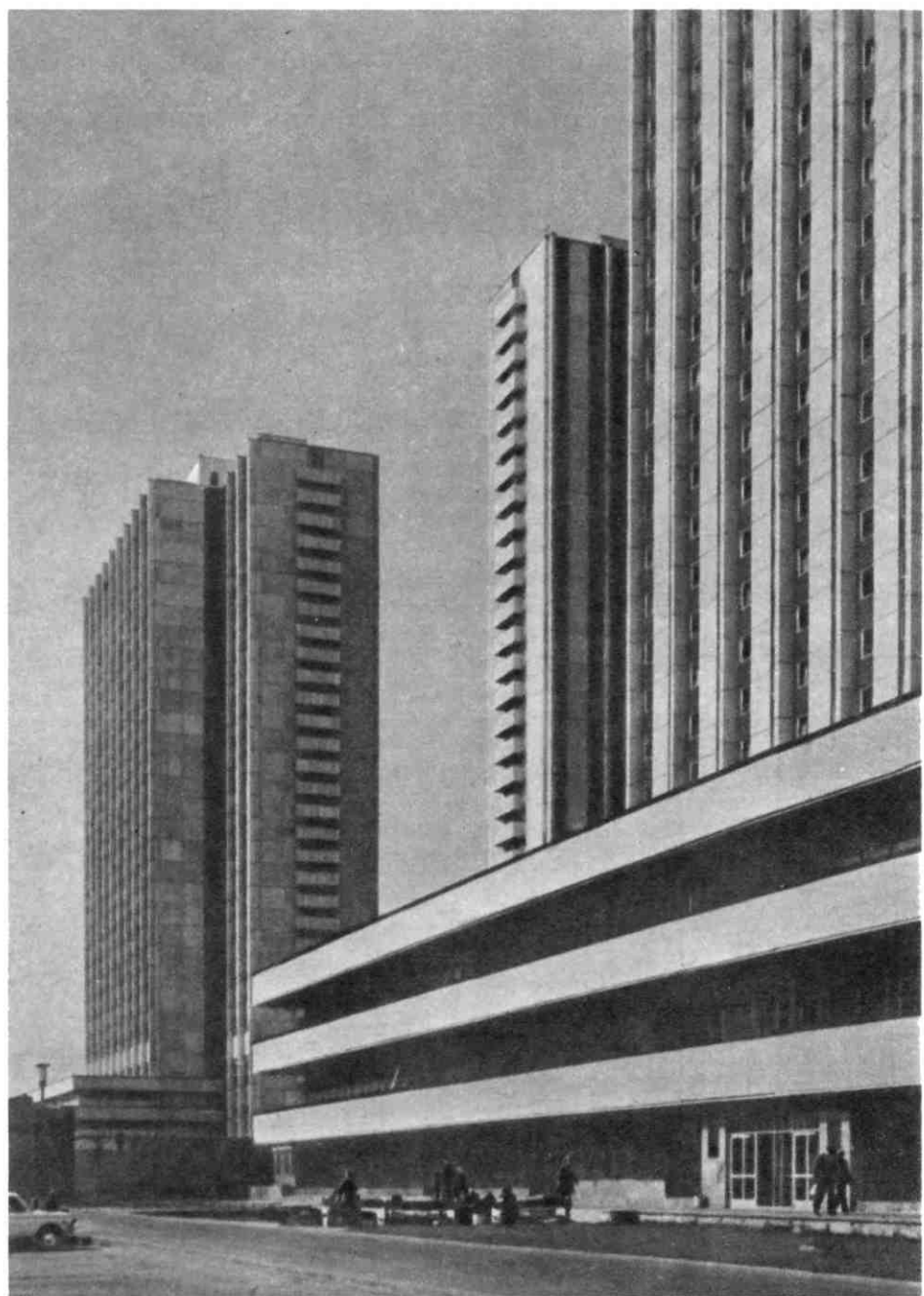
253. Гостиничный комплекс «Измайлово». Арх. Д. Бурдин, В. Климов, Ю. Рабаев, З. Церетели



251

252







254

254. Станция ленинградского метрополитена «Невский проспект». Арх. С. Майофис и инж. В. Максимов

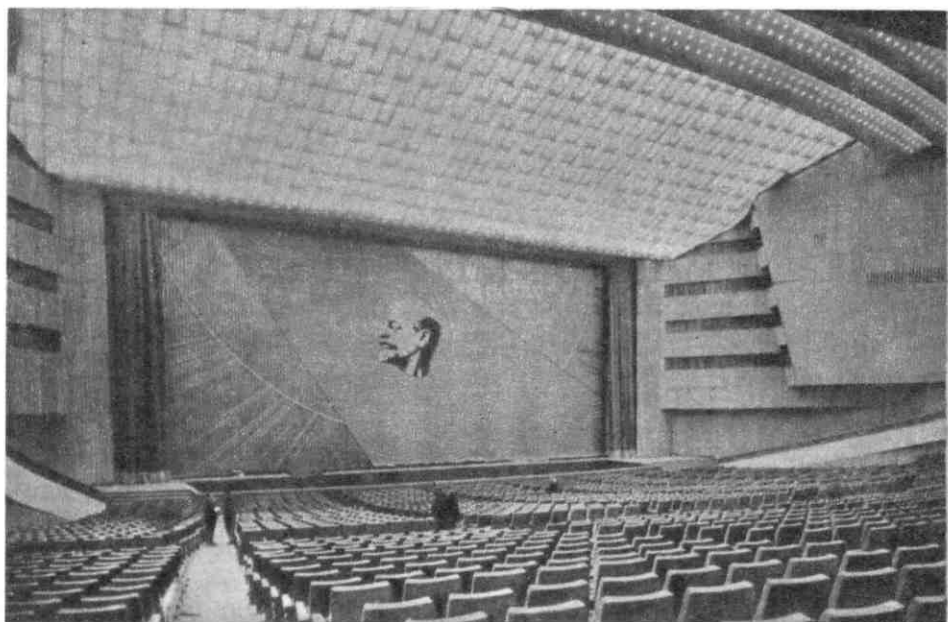
255. Гостиница «Прибалтийская» в Ленинграде. Интерьер номера «Апартамент»

256. Кремлевский Дворец съездов. Зрительный зал

257. Дворец спорта «Юбилейный» в Ленинграде. 1967 г. Арх. Г. Морозов, А. Морозов, А. Левханьян, Ф. Яковлев, И. Сусликов, Ю. Елисеев и др. Интерьер

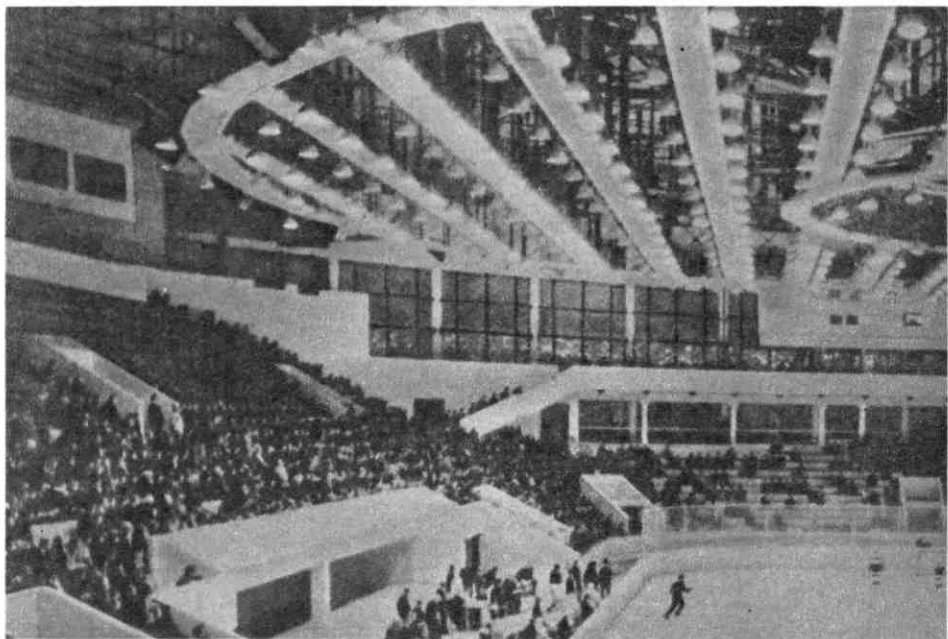


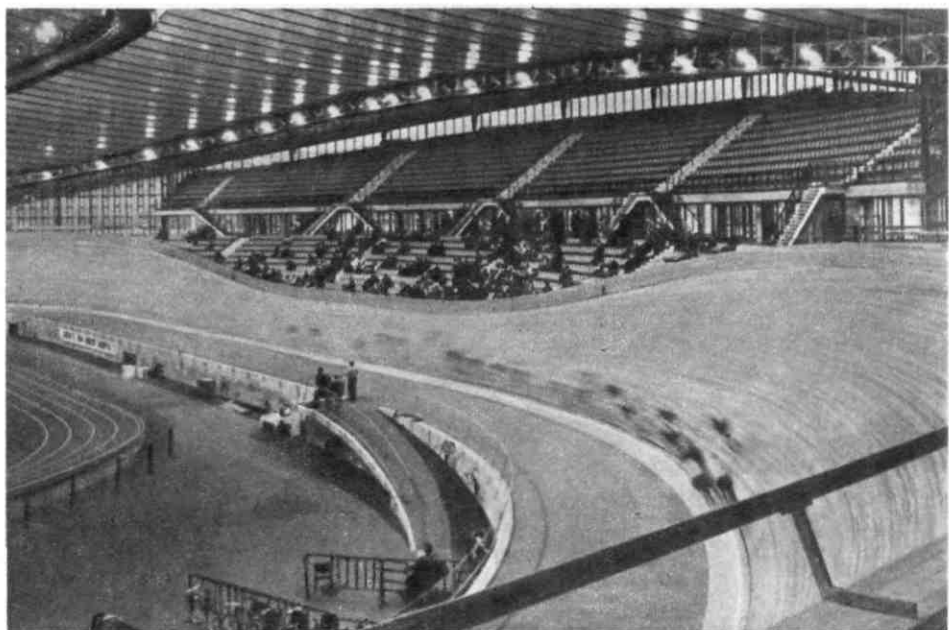
255



256

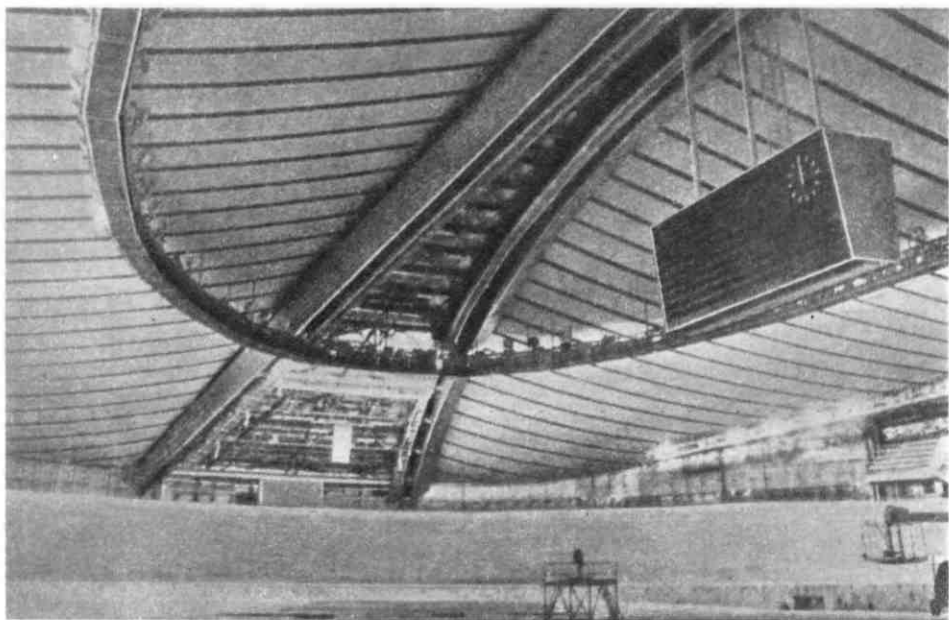
257

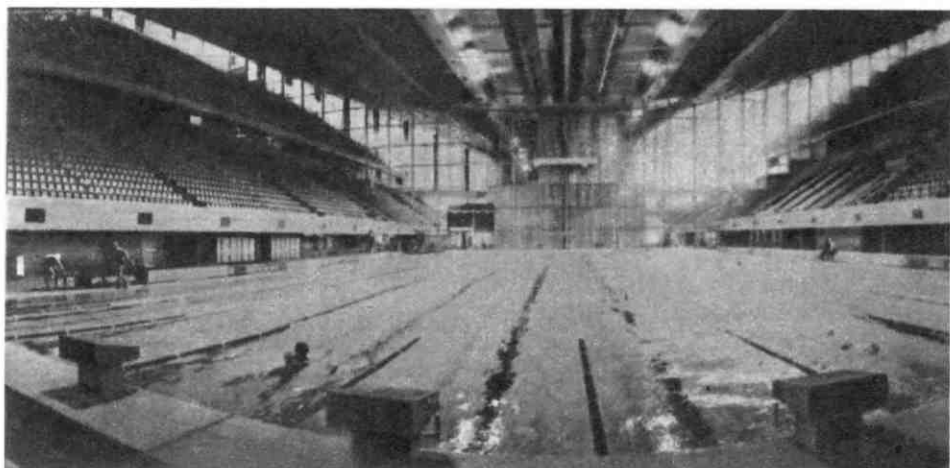




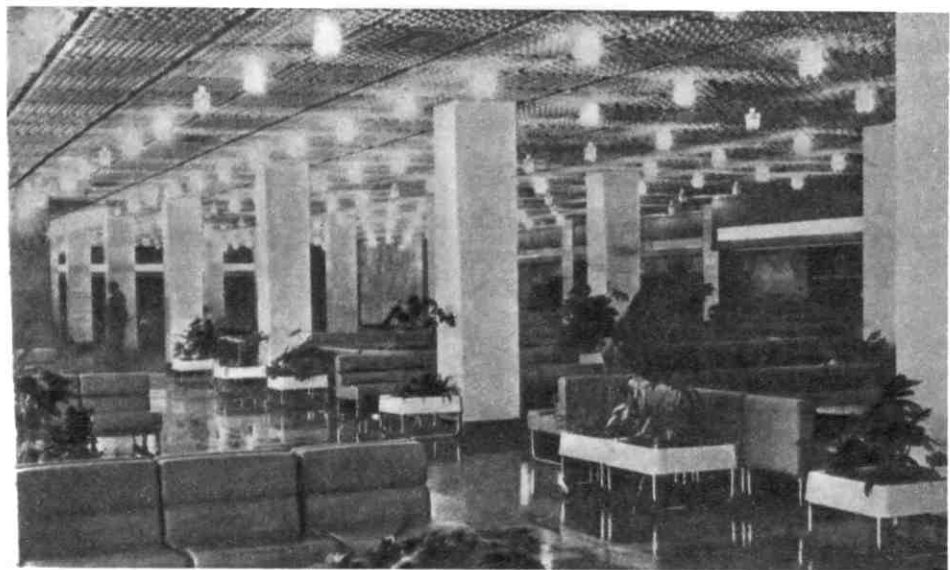
258

259





260



258. Олимпийский крытый велотрек в Крылатском. Москва. 1980 г. Арх. А. Ечонцов, В. Гостев, А. Талалаевский, Н. Вороница, А. Осепеников и др. Интерьер

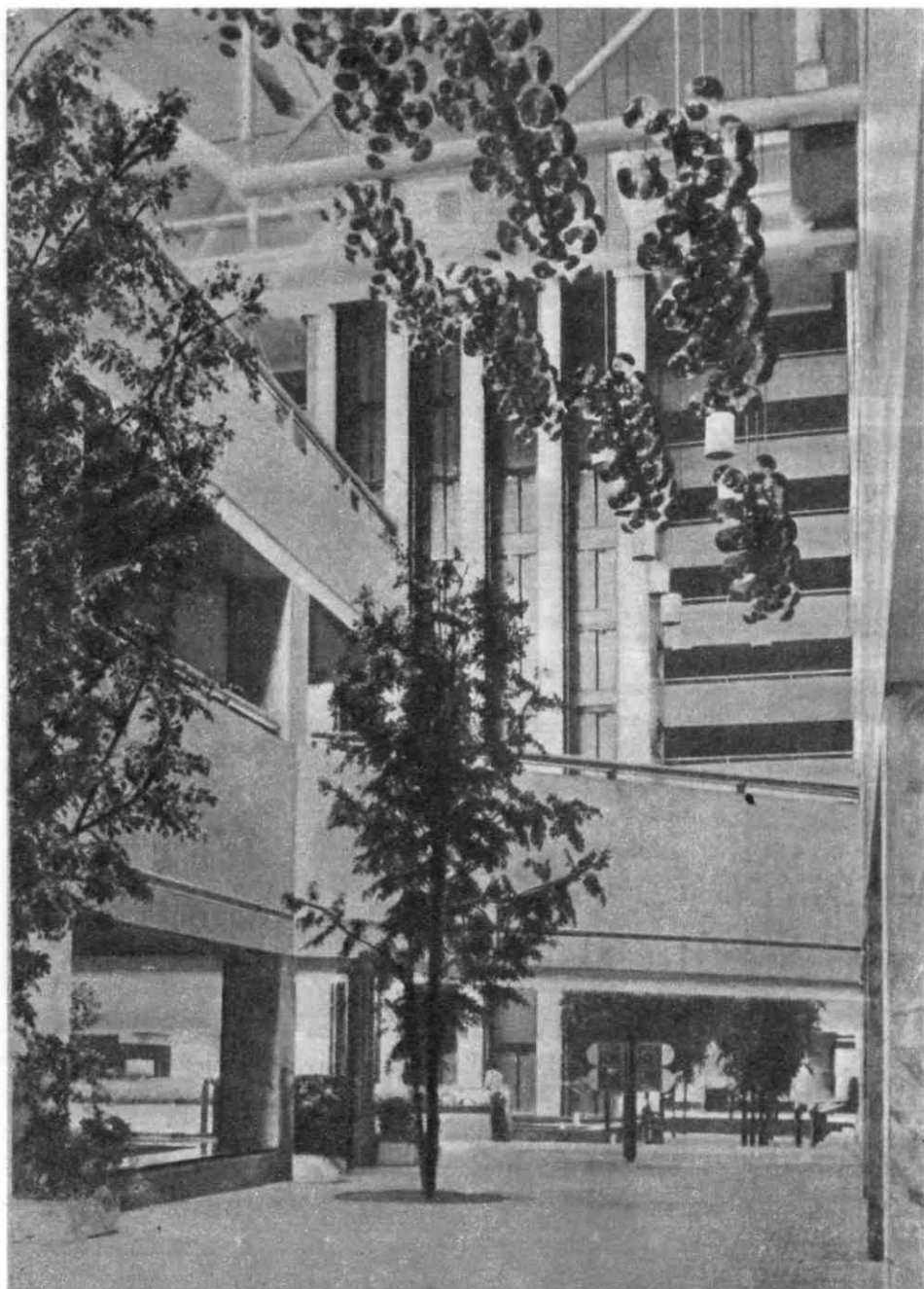
260. Спортивный комплекс «Олимпийский» в Москве. 1980 г. Руководитель работы — М. Посохин, арх. Л. Аранаскас, Б. Тхор, инж. Ю. Рацкевич, Ю. Львовский. Бассейн

262. Центр международной торговли и научно-технических связей с зарубежными странами в Москве. Арх. М. Посохин совм. с арх. В. Кубасовым, П. Скоканом и др. Холл

261

259. Олимпийский крытый велотрек в Крылатском. Москва. Интерьер

261. Отель «Измайлово» в Москве. Холл



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
В в е д е н и е	5
1. Истоки архитектуры	10
2. Архитектура Древнего Египта	11
3. Архитектура Вавилона и Ассирии	19
4. Архитектура античной Греции	25
5. Архитектура античного Рима	40
6. Византийская архитектура	51
7. Романская архитектура	58
8. Готическая архитектура	67
9. Архитектура Ближнего и Среднего Востока	82
10. Архитектура Китая	89
11. Архитектура Японии	94
12. Архитектура Древней Руси	98
13. Архитектура эпохи Возрождения	109
14. Архитектура западноевропейского барокко	136
15. Архитектура западноевропейского классицизма	160
16. Архитектура русского барокко	169
17. Архитектура русского классицизма	177
18. Эклектизм в архитектуре Запада	191
19. Модерн и современная архитектура Запада	195
20. Эклектизм, модерн и неоклассицизм в архитектуре России	208
21. Советская архитектура	216
З а к л ю ч е н и е	235
Список иллюстраций	235
Словарь терминов	243
Список основной литературы	253

Бартенев И. А., Батажкова В. Н.

Б24 Очерки истории архитектурных стилей: Учебное пособие.— М.: Изобраз. искусство, 1983.—384 с., ил.

Книга представляет собой первую попытку создать общую картину возникновения, развития и взаимосвязи архитектурно-художественных стилей на протяжении основных периодов истории культуры — древнего мира, средних веков, нового времени и современности. Собирая большой фактический материал, авторы сосредотачивают внимание на основных и наиболее характерных памятниках различных эпох. В книге 262 тоновых иллюстрации. Учебное пособие предназначено для высших художественных учебных заведений и может быть использовано в работе культурно-просветительных учреждений.

Б 4902010000-116
24(01)-83 17-83

ББК 85.11
72

Игорь Александрович Бартенев, Валентина Николаевна Батажкова

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРНЫХ СТИЛЕЙ

Редактор **Н. В. МОЙСЕЕНКО**

Художественный редактор **Л. Е. КОРОСТЕЛЕВ**

Художник **В. П. СЫСОЕВ**

Технический редактор **В. Ю. ОСИПОВ**

Корректоры **Л. И. ГОРДЕЕВА, И. А. РАДЧЕНКО**

В подборе иллюстраций участвовала **Н. Т. НИКОЛАЕВА**

ИБ № 713

Сдано в набор 25.03.82. Подписано в печать 27.12.82. Изд. № 20-135. Формат 70×90/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенно-новая. Печать глубокая. Усл. печ. л. 28,08. Усл. кр.-отт. 28,226. Уч.-изд. л. 28,935. Тираж 50 000 экз. Заказ 3772. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Изобразительное искусство»
Москва 129272, Сущевский вал, 64

Экспериментальная типография ВНИИ полиграфии Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, К-51, Цветной бульвар, 30

Отпечатано в ордена Трудового Красного Знамени Московской типографии № 2 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129085, Москва, проспект Мира, 105. Заказ 383.

1 р. 70 к.